

DIE CHRISTLICHE KUNST

ERSTER JAHRGANG 1904/1905



DIE CHRISTLICHE KUNST

MONATSSCHRIFT
FÜR ALLE GEBIETE DER CHRISTLICHEN KUNST
UND DER KUNSTWISSENSCHAFT SOWIE FÜR
DAS GESAMTE KUNSTLEBEN

ERSTER JAHRGANG 1904/1905

IN VERBINDUNG MIT DER

DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN VON DER

GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST
G. M. B. H.

MÜNCHEN



KLISCHEE UND DRUCK: ALPHONS BRUCKMANN, MÜNCHEN

INHALT DES I. JAHRGANGES

A. LITERARISCHER TEIL

I. GRÖSSERE AUFSÄTZE

Seite

II. VERMISCHTE NACHRICHTEN

a) Von Ausstellungen und Vereinigungen

b) Gedenktage, Todesfälle

c) Sonstige Mitteilungen.

III. ZU UNSEREN BILDERN

IV. BESPROCHENE BÜCHER

V. ZEITSCHRIFTENSCHAU

VI. PRAKTISCHE WINKE

Beantwortung von Anfragen

B. ILLUSTRATIONEN

I. KUNSTBEILAGEN:

II. ABBILDUNGEN IM TEXT:





ALBRECHT DÜRER, Geburt Christi. Kgl. Alte Pinakothek.



ALBRECHT DÜRER — DER PAUMGARTNERSCHE ALTAR

Kgl. Ältere Pinakothek in München

ZUM GELEITE

Wichtige Erwägungen haben zur Herausgabe vorliegender Monatsschrift geführt; sie sind ausschließlich idealer Natur und so schwerwiegend, daß darüber die Bedenken materieller Natur verstummen mußten.

Es wäre überflüssig, hier auf die Bedeutung der Kunst als Kulturfaktor und ihren Wert für das Seelenleben des einzelnen hinzuweisen; zu erinnern an ihren Einfluß auf das Denken der Gebildeten und der schlichten Leute; die Bildungselemente hervorzuheben, welche vor allem die christliche Kunst für das Herz in sich birgt; endlich der Unterstützung zu gedenken, welche sie dem christlichen Lebensideale leistet. Jedermann ist ja von dem Adel der Kunst überzeugt, nicht zuletzt jene Kreise, an die sich unsere Zeitschrift wendet, jene Kreise, die in den glänzendsten Epochen der Kunst ihre Hauptförderer waren: der Klerus, die Gebildeten aller Stände, die wohlhabenden bürgerlichen Kreise.

Eine kaum übersehbare Schar tüchtiger Künstler schafft in allen Kulturländern rastlos unzählige Werke der Malerei und Plastik; — zwar aus sich, aus innerem Drange, aber nicht für sich, sondern für die Mitwelt.

Die Künstler können in unseren Tagen der Beachtung und Unterstützung durch ein breites kunstliebendes Publikum nicht entbehren. Ihnen selbst und dann ihren bereitwilligen Bundesgenossen, den Kunstfreunden, obliegt die unerläßliche Aufgabe, die Bekanntschaft mit der Kunst und hierdurch das werktätige Interesse an ihr überallhin zu tragen. Man versucht diese Aufgabe zunächst durch zahlreiche Ausstellungen und Errichtung von öffentlichen Sammlungen zu lösen. Die Künstler treten aus der Einsamkeit der Werkstätten heraus unter das Volk, und indem sie, nicht ohne erhebliche Opfer zu bringen, dem Volk entgegenkommen, erwarten sie, daß auch dieses durch fleißigen Besuch der Ausstellungen und durch Studium und Ankauf der ausgestellten Werke ihre Absichten fördere. Jedoch, einmal ist das Entgegenkommen des Publikums in diesem Punkte nicht sehr groß und kann es in dem gewünschten Umfange gar nicht werden; insbesondere können alle jene Menschen, die fernab von großen Kunstzentren leben, die Ausstellungen nur selten und flüchtig besuchen. Dann sind die großen Ausstellungen eher geeignet, zu verwirren und oberflächliche Ur-

teile zu zeitigen, als daß sie erfrischen und belehren, wenn nicht schon eine Erziehung zur Kunst und eine gewisse Kenntnis der jeweiligen Kunstströmungen im Volke lebt.

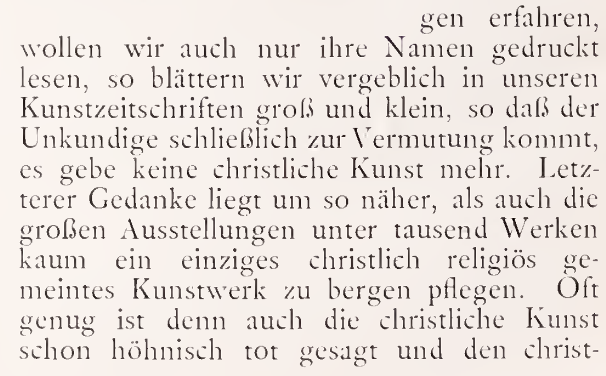
Hier greift die Tätigkeit der Zeitschriften über Kunst ein. Sie bringen die Kunstwerke in guten Abbildungen allen jenen ins Haus, die nicht in die Ateliers wandern, nicht auf die Ausstellungen reisen, nicht die Sammlungen der großen Städte frequentieren können, allen jenen, die mehr als bloß flüchtig schauen und oberflächlich absprechen wollen, die zur Kunst in ein inniges Verhältnis treten möchten. Vermöge der Vollkommenheit der heutigen Reproduktionstechniken bietet die Abbildung immerhin einen unschätzbaren Ersatz für den Anblick des Originals. Die Zeitschriften erzählen uns aber auch im Anschluß an die Bilder von dem Streben und Ringen jener Männer, die, meist im Getriebe grosser Städte verloren, im allgemeinen Hasten nach Erwerb und angenehmen Stellungen ihr Sehnen zu den Idealen der edlen Schönheit emporrichten. Durch das geschriebene Wort verkehren wir geistig im Atelier des Künstlers, gehen seinen Absichten nach, fühlen mit ihm und finden zur rechten Zeit den Weg zu ihm.



ALBRECHT DÜRER SELBSTBILDNIS VOM JAHRE 1484

Silberstiftzeichnung in der Albertina zu Wien

Es gibt eine nicht geringe Zahl von Zeitschriften, die ausschließlich den bildenden Künsten gewidmet sind. Außerdem ist es üblich geworden, auch in den unterhaltenden periodischen Blättern, in Revuen und in Schriften für Literatur und Wissenschaft die Leser nebenbei mit Kunst zu beschäftigen. Aber sehen wir uns auf dem Zeitschriftentische näher um, so finden wir nichts, was uns ganz genügen könnte. Vor allem bemerken wir eine große und tiefbedauerliche Lücke: nach einer Vertretung der christlichen Kunst, die der Höhe unseres sonstigen Zeitschriftenwesens entspräche, suchen wir vergeblich. Wohl dienen die älteren christlichen Kunstschöpfungen ausgiebig als Studienmaterial für Geschichte und Ästhetik der Kunst, oder sie werden als Vorbilder und Vorlagen empfohlen; aber dort fehlt es an religiöser Liebe zur alten Kunst, hier an voller Würdigung originalen Kunstschaffens. Vollends trostlos steht es mit der Vertretung der christlichen Künstler der Gegenwart; wollen wir von diesen ein Werk sehen, wollen wir etwas von ihren Leistungen erfahren, wollen wir auch nur ihre Namen gedruckt lesen, so blättern wir vergeblich in unseren Kunstzeitschriften groß und klein, so daß der Unkundige schließlich zur Vermutung kommt, es gebe keine christliche Kunst mehr. Letzterer Gedanke liegt um so näher, als auch die großen Ausstellungen unter tausend Werken kaum ein einziges christlich religiös gemeintes Kunstwerk zu bergen pflegen. Oft genug ist denn auch die christliche Kunst schon höhnisch tot gesagt und den christ-





ALBRECHT DÜRER SELBSTBILDNIS

Kgl. Ältere Pinakothek in München



A. DÜRER DIE DREI BAUERN
Kupferstich

lichen Künstlern der Charakter der Künstlerschaft abgesprochen worden.

Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst hat durch ihre werbende Tätigkeit, ihre Jahresmappen und Ausstellungen eine merkliche Besserung herbeigeführt und wird fernerhin unbeirrbar in der gleichen Weise fortwirken. Sie will und muß unveränderlich bleiben, was sie bisher war; aber sie bedarf und will zu ihrer Unterstützung ein Organ, das sich in ihrem Sinne durch Bild und Wort weitgehend der christlichen Kunst und im Anschluß an dieselbe des gesamten Kunstlebens annimmt.

Ferner haben mehrere Monatsschriften, die sich ausschließlich mit christlicher, beziehungsweise kirchlicher Kunst befassen, seit langen Jahren eine sehr anerkennenswerte Tätigkeit entfaltet. Diese müssen innerhalb der engeren Grenzen, die ihnen ihr Programm oder ihre Ausstattung anweist, neben der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst und vorliegendem Unternehmen einträchtig unterstützt werden und fortwirken; denn weit und leider großenteils brach liegt das Arbeitsfeld vor uns und die Bedürfnisse innerhalb des großen Kunstbereichs sind mannigfach; der Arbeiter aber waren bislang allzu wenige und ihre Hilfsmittel allzu bescheiden gegenüber dem Apparate, mit dem auf anderen Seiten für eine dem Wesen des Christentums entfremdete Kunst- und Weltanschauung gewirkt wird.

In der christlichen Kunst spielt die monumentale Architektur eine bedeutende Rolle; aber gerade sie findet in den verbreiteteren Kunstrevuen keine Pflege.

Gegenüber der systematischen Nichtbeachtung oder Bekämpfung der christlichen Kunst seitens der Kunstkritik wird unsere Zeitschrift durch die Vorführung der Tatsachen — der Kunstwerke nämlich — beweisen, daß eine christliche Kunst da ist, daß sie allenthalben frische Knospen ansetzt und heute so gut berechtigt und lebensfähig ist, wie im Mittelalter und in der Renaissance. Die christliche Kunst vor allem bietet dem Künstler die Möglichkeit, das Höchste zu leisten, die künstlerische Bildung im unzertrennlichen Verein mit den stärksten Seelenkräften aufs äußerste anzuspannen, sie nimmt den Flug der Phantasie und die Tiefe des Gemütes, alles sinnlich Schöne und geistig Ergreifende in höchstem Maße in Anspruch. Wenn wir übrigens jenem Teil des künstlerischen Schaffens, der besonderer Pflege bedarf, weil er besonders edel, aber auch schwer vernachlässigt ist, alle Sorgfalt zuwenden, so kommen wir doch mit nichten in Gefahr, den Horizont zu enge zu wählen: was nur immer den Namen Kunst verdient, soll Anerkennung und Förderung erfahren. Wo eine künstlerische Absicht waltet und zu ihrer Verwirklichung künstlerische Mittel verwendet wurden, wird es an unserer Sympathie nicht fehlen. Wir gründen unsere Tätigkeit auf den wahrhaft künstlerischen Boden und sind deshalb nicht geneigt, uns von alten oder neuen Theorien, Moden oder Künstlergruppen abhängig zu machen. Nach keiner Beziehung sind wir Partei, denn wir



ALBRECHT DÜRER STUDIE ZU EINEM APOSTEL DES HELLERSCHEN ALTARBILDES
Kupferstichkabinett des Kgl. Museums zu Berlin

lieben alles, was sich je als künstlerische Art geoffenbart hat und offenbaren wird. Darum machen wir dem Leser keine aufdringlichen Vorschriften über das, was er bewundern soll, so wenig wie wir den Künstler beengen. Wir wollen einen reichhaltigen Stoff zur Kunstbetrachtung bieten, damit der Kunstfreund nach Maßgabe seiner individuellen Anlage, die so gut berechtigt ist wie jene des Künstlers, studiere, prüfe und ohne Engherzigkeit genieße. Nicht als ob wir es um den Preis unserer Überzeugung jedem recht machen wollten — diese Absicht bleibt uns ferne —, sondern weil nur dieser Weg zu einer tieferen Kunsterziehung und zur wahren Kennerschaft führt. Die literarische Vertretung der Kunst in der Zeitschrift betrachten wir nicht als Selbstzweck, sondern als Dienst, als einen Liebesdienst gegen die Kunst.

Weil uns ein eigenes Fachblatt fehlte, hat man öfters von der Tagespresse verlangt, sie solle sich ausgiebiger mit der Kunst befassen. Auch Fachzeitschriften für Literatur wurde das gleiche zugemutet. Soweit die Tagesblätter und die periodisch erscheinenden Schriften sich an der Kunstpflege beteiligen können, ist ihre Mitwirkung aufs wärmste zu begrüßen; aber ein Fachorgan können sie niemals ersetzen, schon deshalb nicht, weil sie das Wort nicht durch das Bild zu ergänzen vermögen. Bei Schaffung dieses Organs waren wir uns sehr wohl unserer schwierigen Lage bewußt. Die Zersplitterung in der Künstlerschaft hat große Dimensionen angenommen, teils aus künstlerischen, teils aus wirtschaftlichen Beweggründen. Die Verwirrung des Publikums spottet der Beschreibung und ist zum Teil eine Frucht der oft wenig belehrenden Parteinahme durch Tagesblätter. Übrigens liegt es in der Natur der Kunsttätigkeit, daß die Kunstgeschichte stets ein entweder gewollter, oder unbewußter Kampf des Neuen gegen das Alte ist, des Bessern gegen das Schlechtere, öfters auch der Ausartung gegen das geläuterte Können. Zu den unvermeidlichen Strömungen und Schulen kommt der alles durchbrechende Einfluß starker Künstlerindividualitäten und die Aufregung heftiger schriftstellerischer Fehden, endlich die Verschiedenheit in dem angebornen Geschmack und Charakter und in der Erziehung nicht allein des breiteren Publikums, sondern auch der Kunstfreunde und Künstler. Erschweren alle diese Umstände schon den klaren Blick gegenüber der profanen Kunst, so häufen sich die Schwierigkeiten in der religiösen noch mehr. Hier kommt noch das besondere Gepräge zur Geltung, das die religiöse Anschauung und der Kulturzustand und Geschmack einer Zeit den kirchlichen Schöpfungen aufdrückt, das kirchliche Bedürfnis, der nähere Zweck des Kunstwerks, die Tradition und endlich die persönliche Empfindungswelt des Künstlers oder der Kunstfreunde. Doch wir vertrauen auf die große Sache, für die wir unsere Kraft einsetzen, und bauen



ALBRECHT DÜRER — MADONNA MIT DEM WICKELKINDE
Kupferstich



ALBRECHT DÜRER DIE HEILIGE DREIFALTIGKEIT
Holzschnitt

werk getragen sind, machen wir den christlichen Standpunkt geltend. Unser Streben wird sein aufzuklären, zu einigen, zurückzugewinnen.

Unsere Zeitschrift: »Die christliche Kunst« umfaßt die Architektur, Plastik und Malerei, die Kunst der Gegenwart und Vergangenheit. Sie führt in die zeitgenössischen Schöpfungen ein und vermittelt den regen geistigen Verkehr zwischen den Künstlern und Kunstfreunden. Dem Ausstellungswesen will sie ihre Sorgfalt zuwenden; prinzipielle und praktische Fragen, alle Angelegenheiten der Künstlerschaft will sie verfolgen. Die kirchliche Kleinkunst, die religiöse und weltliche Kunst für das Haus und die angewandten Künste werden Beachtung finden. Die heutigen Vertreter der christlichen Kunst sollen jegliche Förderung erfahren, entsprechend dem Programm der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, über deren Angelegenheiten, Unternehmungen und Ausschreibungen stets unverzügliche Berichte erscheinen werden. Neben der Gegenwart wird auch die glorreiche Vergangenheit zu ihrem Rechte gelangen; denn die besten Schöpfungen aller Jahrhunderte sollen in tadellosen Abbildungen und sachgemäßen

auf die Gerechtigkeit und das wohlwollende Mitwirken unserer Leser.

Aus den angeführten Erwägungen ergibt sich unser Arbeitsfeld von selbst. Wir werden hauptsächlich jene Gebiete pflegen, die von den Kunstzeitschriften bisher nicht berücksichtigt wurden und nach der Weltanschauung ihrer Leiter nicht mit Liebe behandelt werden konnten. Die christlichen Kunstschöpfungen haben wir also zu verbreiten und als solche zu den verdienten Ehren zu bringen; die in der christlichen Kunstproduktion eingerissenen Schäden, wie den handwerksmäßigen Betrieb, die unkünstlerische Nachahmung und falsche Kunsttheorien haben wir zurückzudämmen. In jenen Fällen, in welchen bei der Profankunst neben den künstlerischen Anschauungen vom Künstler selbst Fragen der Religion und Sitte in das Kunst-

Besprechungen dem Genuß zugänglich gemacht werden. Das richtige Urteil über die alte Kunst erleichtert die gerechte Einschätzung der zeitgenössischen Strömungen und bringt uns das ewig Gültige, aber auch das zeitlich Bedingte und deshalb Unwesentliche an den Kunstwerken zum Bewußtsein. Reichhaltiges Illustrationsmaterial wird das geschriebene Wort beleben und begründen und den Leser stets in stand setzen, sich sein eigenes Urteil zu bilden.

Ohne die tiefgreifende, belehrende und sammelnde Vorarbeit, welche die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst in mehr als elfjährigem Wirken getan hat, wäre das erfolgreiche Erscheinen einer Zeitschrift wie »Die christliche Kunst« heute noch nicht zu hoffen. Tausende von Kunstfreunden haben sich in dieser Gesellschaft zusammengefunden;

zumeist schwebte uns die Rücksicht auf die Wünsche und künstlerischen Bedürfnisse derselben bei Aufstellung des Programms der Zeitschrift vor und wir hegen die zuversichtliche Erwartung, daß sie nun unsere Absicht und Arbeit würdigen und durch ihr Abonnement stützen. Durch den elften Jahresbericht sind die Mitglieder der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst von den Motiven verständigt, welche veranlaßten, die Jahresmappe wie bisher als Vereinsgabe weiterzuführen, welche aber auch die Gründung einer auf christlicher Lebensanschauung beruhenden allgemeinen Kunstzeitschrift als ein dringendes Bedürfnis erscheinen ließen. Ohne an den Grundlagen ihres Programms, das eine allseitige praktische Förderung speziell der christlichen Kunst bezweckt, irgendwie rütteln zu müssen, erhält die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst in der Zeitschrift ein Mittel, ihre Tätigkeit weit über die Reihe der Mitglieder auszudehnen und auf allen Gebieten der religiösen und profanen Kunst einen segensvollen Einfluß zu entwickeln. Denn die Zeitschrift wendet sich an alle Gebildeten ohne Ausnahme und bietet jedem, was man über die Vorgänge in der Kunstwelt wissen sollte und was das heutige rege und vielgestaltige Kunstschaffen hervorbringt. Aus der Fülle des Vorhandenen wählt sie das Bedeutsamste, um den Leser in bündiger Kürze informieren zu können und jedermann die Anschaffung zu erleichtern.

In Ausführung dieses Programms hofft Die christliche Kunst den Forderungen zu entsprechen, die in der Presse und mündlich aufgestellt wurden.

Getreu den hier entwickelten Anschauungen werden wir das unsrige tun; die Mitglieder der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst und alle anderen Freunde unseres Programmes, alle, die sich für eine gesunde Kunstpflege



ALBRECHT DÜRER MADONNA MIT DER STERNENKRONE

Kupferstich

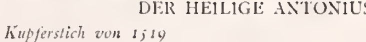
interessieren, mögen nun Sorge tragen, daß wir nicht vergebliche Opfer bringen. Was ursprünglich nur eine Angelegenheit der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst war, ist nun zu einer Angelegenheit von allgemeiner Bedeutung geworden.

Die Verteilung des Stoffes soll sich in den einzelnen Heften zwanglos gestalten, aber nicht planlos; es soll eben am Schlusse eines jeden Jahrganges die alte Kunst, die neue christliche Kunst und die profane Kunst der Gegenwart in Text und Illustration mit je einem Drittel vertreten sein.

Eine sehr stattliche Zahl von Kunstgelehrten und Schriftstellern, teils längst bewährte und berühmte Namen, teils frische Kräfte, hat uns ihre ständige Mitwirkung zugesichert. Diese erfreuliche Tatsache erfüllt uns mit wärmstem Dank, dient uns zur Aufmunterung und flößt uns Zuversicht für das gute Gelingen des aus Liebe zur Kunst unternommenen Werkes. S. Staudhamer.



ALBRECHT DÜRER DER HEILIGE ANTONIUS



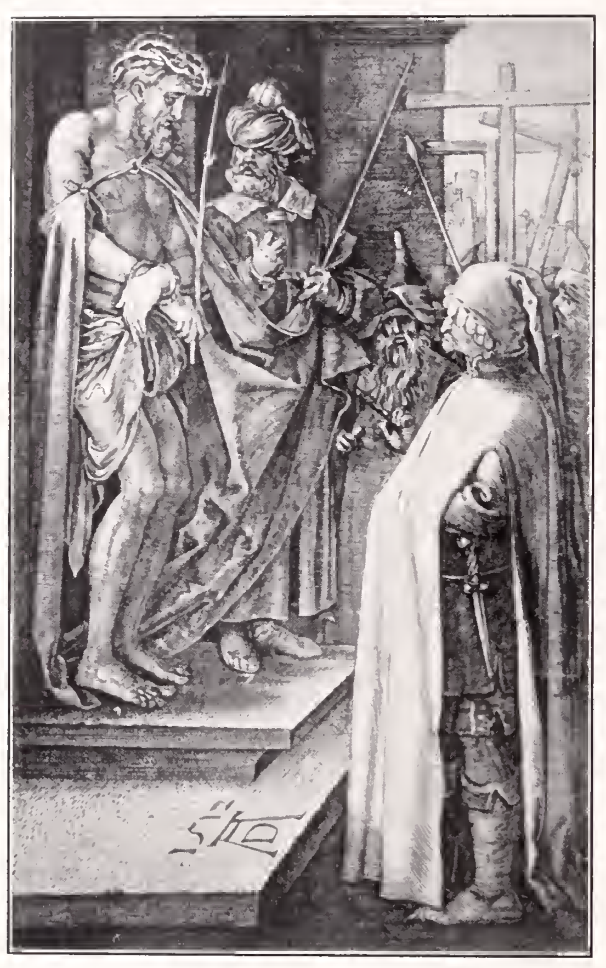
Kupferstich von 1519

ALBRECHT DÜRER EIN DEUTSCHER MEISTER CHRISTLICHER KUNST

Von Dr. BERTHOLD RIEHL[1])

I.

Das Nürnberg vom Ende des 15. Jahrhunderts, wo Albrecht Dürer geboren wurde, wo er seine Jugend verlebte und die ersten, sein künstlerisches Wirken bestimmenden Eindrücke empfing, ist uns eine wohlvertraute Stadt. Nicht nur, daß wir vom Jahre 1493



ALBRECHT DÜRER AUS DER GROSSEN PASSION: ECCE HOMO

Holzschnitt

in der Schedelschen Chronik ein Prachtbild der Stadt besitzen, sondern die großen Denkmäler alter Kunst, die damals dieselbe schmückten oder als neue Zierde eben erstanden, sind zum größten Teile erhalten und sie vor allem wirkten auf den großen Meister. Die intimen Reize des alten Nürnberg, die sich dort natürlich weniger als in stilleren Städten erhielten, wollen wir deshalb jedoch auch nicht vergessen, da gerade auf den feinen Meister der Kunst des deutschen Hauses sicher auch sie wesentlichen Einfluß übten.

Über die Stadt ragt der Felsen, auf dem die alte Burg steht, die uns zurückführt in die erste Hälfte des Mittelalters, wo allein die Kirche die Kunst übte und förderte, wie denn auch in der Burg künstlerisch bedeutend aus jener Zeit nur die Burgkapelle des 12. Jahrhunderts ist.

Aus dem 13. Jahrhundert, während dessen Nürnberg ein größeres selbständiges Kunstleben zu entfalten begann, stammt die Sebalduskirche, in deren Pfarrei Dürer wohnte, in der er getraut wurde und deren malerische Reize wohl wesentlich Dürers Vorliebe für die Kunst des früheren Mittelalters anregten, die wir wiederholt in den Architekturen seiner Bilder beobachten.

Im 14. Jahrhundert wurde Nürnberg mittelalterliche Großstadt. Als Hauptdenkmal des bedeutenden Aufschwunges der Baukunst jener Zeit entstand die große Rivalin von St. Sebald, die Kirche St. Lorenz mit der merkwürdigen Westfassade. An dem Portal derselben stehen Maria, Adam und Eva, sowie zwei Propheten und sitzen die Apostel und Propheten. Die reichen Reliefs im Bogenfelde aber erzählen die Kindheit Christi, die Passion, die Auferstehung des Fleisches und das Jüngste Gericht.

Der junge Dürer, der so oft an dieser Kirche vorübergehen mußte, erkannte gewiß bald an dem altertümlichen Kunstwerk die mannigfachen Verstöße gegen die Form und dies weckte in ihm die Erkenntnis, daß der Künstler vor allem die menschliche Gestalt beherrschen müsse. Dürer muß aber auch die reiche Phantasie dieser Reliefs erfreut haben, sowie Herz und Gemüt derselben, und so griff er mehr denn anderthalb Jahrhunderte später in dem Marienleben und den Passionsfolgen diese Gedanken wieder auf, um sie mit voller Kraft und ganzer Innigkeit auszusprechen.

Am Schlusse des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts wurde Nürnberg Weltstadt, in der ein bedeutendes geistiges Leben herrschte, das von wesentlichem Einfluß auf den Mann war, der durch seine große Bil-

[1]) Stenogramm der bei der X. Generalversammlung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst gehaltenen Festrede. D. R.

dung den deutschen Künstler über den Handwerker hob. Vor allem aber entwickelte sich prächtig Nürnbergs Plastik und die drei großen Meister, die sie in der Wende des 15. zum 16. Jahrhundert am bedeutendsten vertreten, nämlich Stoß, Kraft und Vischer, kirchhof auf, ein sehr charakteristisches Denkmal für ihn und die gesamte deutsche, speziell Nürnberger Plastik des Mittelalters. Manches ist an dem Werk noch sehr befangen, vieles in der Form noch ungelenk, aber wie prächtig sind die Kompositionen,



ALBRECHT DÜRER — DIE KREUZABNAHME

Königl. Ältere Pinakothek in München

bilden für Dürer, da sie älter, als Vorgänger, aber auch als mit ihm arbeitende und ihn anregende Zeitgenossen das größte Interesse.

Als Dürer seine Lehrzeit bei Wolgemut 1490 beendet hatte und auf die Wanderschaft ging, stellte Adam Kraft die Stationen am Wege vom Tiergärtnertor zum Johannis- was für ein eigenartiges, tiefes Fühlen spricht aus dieser Passionsfolge, deren letzte Station, auf der Maria den Scheidekuß auf die Lippen des teuren dahingeschiedenen Sohnes drückt, Dürer wohl nie ohne Rühren betrachtete.

Als Dürer 1495 von der Wanderschaft zurückkehrte, arbeitete Peter Vischer an dem

Grabmal des Erzbischofs Ernst für den Dom zu Magdeburg, an dessen Sockel die markigen Gestalten der zwölf Apostel stehen, die Vischer nochmals zu der Zeit, wo sie auch Dürer bewegten, in groß und tief angelegten Charakteren in dem 1519 vollendeten Sebaldusgrab darstellte.

Auch in der Malerei entfaltete Nürnberg im späteren 15. Jahrhundert ein reges Leben. Ich erinnere beispielsweise an die vier Tafeln, die von dem Altare der Trinitatiskirche in Hof in die Ältere Pinakothek kamen und die Jahreszahl 1465 tragen. Man bezeichnet sie gewöhnlich als Werk Michael Wolgemuts; jedenfalls sind sie — darauf kommt es hier an — von einem Vorgänger Dürers und charakterisieren die Kunst älterer Meister, die er vorfand. Es ist eine nach freierer Sprache ringende Kunst. Auf dem Bilde der Auferstehung aber ist in Christus ein mächtiges, tiefernstes Wesen ausgesprochen, wir fühlen, daß uns in dem Künstler eine eigenartige, gedankenvolle Persönlichkeit entgegentritt, die uns mehr und vor allem Tieferes zu sagen hat, als gar mancher formgewandtere und daher leichter ansprechende gleichzeitige italienische Meister.



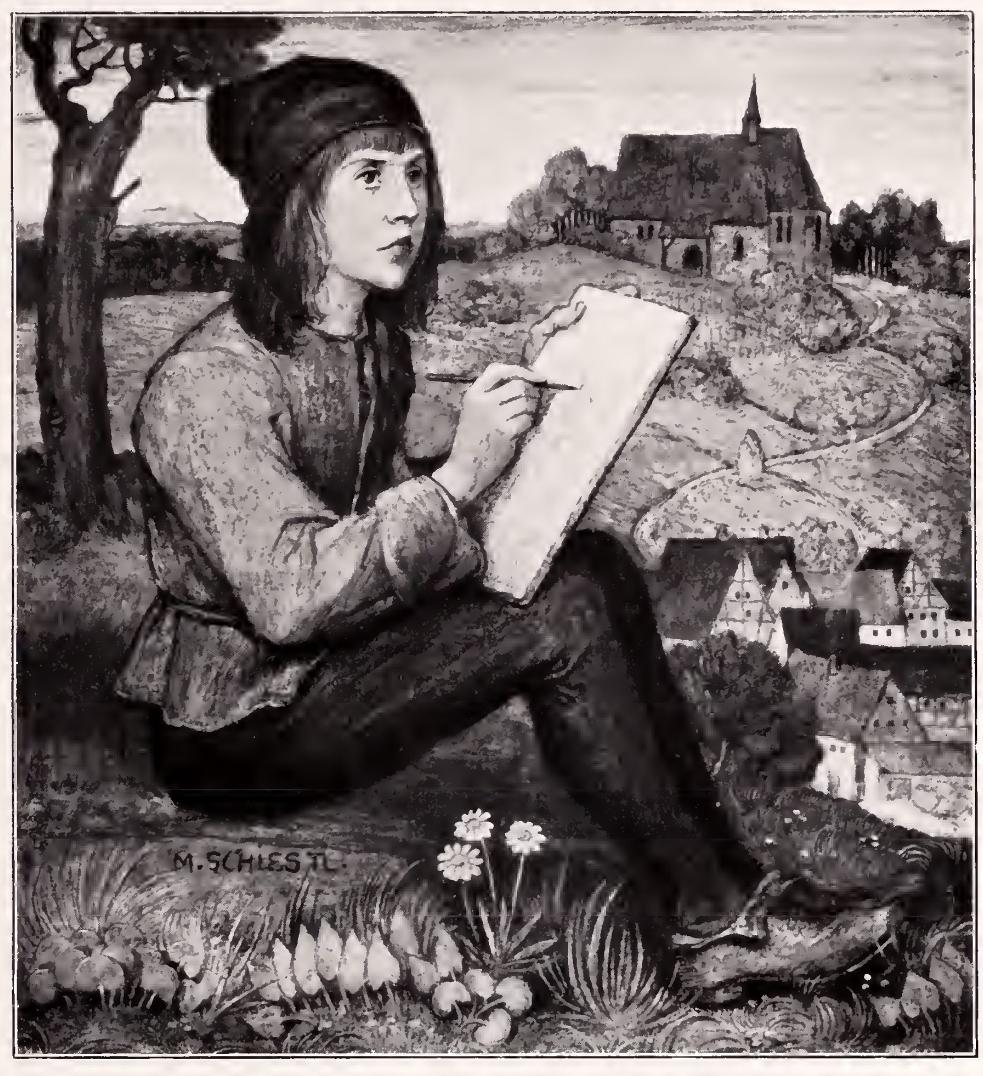
ALBRECHT DÜRER MARIA MIT DER BIRNE
Kupferstich.

Zu der Zeit, als Dürer sich in Wolgemuts Werkstatt befand, arbeitete dieser an dem Peringsdörfer Altar für die Augustinerkirche in Nürnberg, dessen Flügel sich jetzt im Germanischen Museum befinden. In den Gemälden der Innenseite, welche die Legende des hl. Veit, St. Lukas, der die Maria malt, u. a. darstellen, lernen wir einen Künstler kennen, der die Natur liebevoll beobachtet und der auf der Höhe des damaligen Könnens der deutschen Malerei Dürer gewiß ein trefflicher Lehrer sein konnte. Wesentliche Anregungen aber für Dürers eigenstes Schaffen lassen auf den Außenseiten der Flügel der frische Ritter St. Georg, der würdige Greis St. Sebald, der milde Bischof St. Nikolaus und der Aszet Johannes der Täufer erkennen, ebenso die vier hl. Jungfrauen, deren Charaktere so fein gegeneinander abgesetzt sind.

Die Mängel Wolgemuts, wie der älteren Kunst überhaupt, scheint Dürer früh erkannt zu haben, und sie trieben ihn zu einem strengen, gewissenhaften Studium der Natur, vor allem der menschlichen Gestalt, wodurch er eine neue Zeit heraufführen half. Die ältere deutsche Kunst gab der seinen aber auch direkt mächtige Impulse, ja das eigenste und tiefste von Dürers Wesen wurzelt in der deutschen Kunst des Mittelalters, wächst heraus aus der des alten Nürnberg mit ihrem warmen Fühlen, ihrer reichen Phantasie.

Dürer lernte weiterhin auch an der Kunst Italiens, und er wies die Deutschen darauf hin, was ihnen diese Schule bieten könne; aber auch in Italien wahrt er streng seine scharf ausgeprägte deutsche Eigenart, sie wird nur größer und selbstbewußter in der Fremde.

Das Herauswachsen Dürers aus der Kunst des deutschen Mittelalters erklärt auch, daß in der ersten Periode seines Wirkens der Altar eine bedeutende Rolle spielt; der Altar, der ja dem nordischen Maler in der Kirche die bedeutendste Aufgabe stellt. Ich erinnere nur an das Nächstliegende, an den Baumgärtner-Altar in unserer Pinakothek, der im Beginne des 16. Jahrhunderts entstand. Wir sehen auf den Innenseiten der Flügel die kernigen Gestalten zweier Mitglieder der Familie Baumgärtner, als Georg und Eustachius und im Mittelbilde die Geburt Christi. Vergleicht man das Bild mit der in dem gleichen Saale hängenden Geburt Christi, die jetzt dem Hans Pleydenwurff zugeschrieben wird, so wird man sofort erkennen, wie Dürer das



MATTHÄUS SCHIESTL ALBRECHT DÜRER ALS KNABE

Münchener Jahresausstellung im Glaspalast 1904

Bild ganz anders im Raume erfaßt, wie er alles, auch die leblose Natur durchfühlt, so echt menschlich und damit so innig warm, so recht treuherzig erfaßt. (Beil. u. Abb. S. 1.)

An dem Bilde der Beweinung des Leichnams Christi von 1500 in der Pinakothek ist die Zeit keineswegs spurlos vorübergegangen, auch ist es wohl möglich, daß Dürer das Werk nicht eigenhändig vollendete; aber es ist doch ein bedeutendes Werk und vor allem interessant dadurch, daß gerade der Kernpunkt Dürerscher Kunst, das tiefe, seelenvolle Erfassen hier eigenartig hervortritt. Nebenscenen, welche die älteren Meister hier so gerne brachten, sind völlig weggelassen. Den Hintergrund bildet eine einfache Landschaft, von der linken Seite ziehen schwere Wolken herein, um die düstere Stimmung anzudeuten, die dem erschütternden Ereignisse entspricht, das sich im Vordergrunde abspielt. Der Leichnam Christi wird hier von Joseph von Arimathia auf das Bahrtuch gelegt, dessen Ende der tiefbewegte Nicodemus hält. Still betet Maria, die Mutter des Herrn, während Magdalena die Hand des geliebten Lehrers ergreift, aber erstarrt, als sie an die Wunde kommt, die der Nagel geschlagen. Martha schreit zum Himmel um Rache, während Johannes im Gebete nach Fassung ringt. Wie verschieden der Schmerz je nach ihrer Art die Einzelnen ergreift, das vor allem erfaßt Dürer, der so tief in unser seelisches Leben blickt. (Abb. S. 9.)

(Fortsetzung folgt.)



HEINRICH WADERÉ LEISTE VON EINEM DENKMAL

DIE JAHRESAUSSTELLUNG IM GLASPALASTE UND DER DEUTSCHE KÜNSTLERBUND (SEZESSION)

I.

Die ewig gültigen Dürerworte: »Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie herausreißen kann, der hat sie«, sind immer seltener auf unsere ganze heutige Kunst anzuwenden. Eine große Anzahl von Künstlern malt, meißelt und zeichnet nach festgegründeten mehr oder weniger berühmten Mustern und kommt auf diese Weise unter der Maske anderer daher, indem sie sich der eigenartigen Probleme und Manieren dieser bedient; andere wieder glauben, wenn sie nur ruhig Natur nachmalen oder modellieren, ohne zu denken, so sei dies auch schon Kunst. Was aber zur wahren echten Kunst gehört, nämlich die Absichten erkennen lassen, welche mit persönlicher Schaffenskraft und solidem Können sich im Werke aussprechen soll, dies fehlt zumeist. Auch müßte es bei jedem Kunstwerke dem kunstsinnigen Beschauer ergehen, daß er wie bei dem Anblicke der sogenannten »irdischen und himmlischen Liebe« von Tizian, das Stoffliche, den Inhalt völlig vergißt und das Werk selbst als sein Inhalt erscheint. Von solchen rein künstlerischen Gesichtspunkten ausgehend, würde man in den 75 teils großen, teils kleinen Sälen des Glaspalastes wenig finden und wenn man ehrlich ist, zu der Überzeugung gelangen, daß unser ganzes Kunstleben erkrankt ist, weil dem Geschmacke des Publikums von seiten der Künstler die größten Konzessionen gemacht werden. Man sieht es so vielen Werken an, daß gerade die Maler ihr Publikum studieren und nach dessen Verlangen — dies kann nicht allein im Stofflichen, sondern auch im unbegründet rein Dimensionalen bestehen — den Köder präparieren, auf welchen dasselbe mit tödlicher Sicherheit anbeißt. Hiermit werden wichtige Prinzipien verschoben, die nicht verschoben werden dürfen, denn die Künstler haben das Publikum zum künstlerischen, dem edelsten Genusse heranzuziehen. Wenn die Kunst sich darnach richten würde, was dem Volke gefällt, hätte sie längst aufgehört, Kunst zu sein und von einer Weiterentwicklung dürfte man überhaupt nicht reden. Natürlich sind hier Führer auf dem Kunstgebiet im wahren Sinne des Wortes gemeint.



A. FUKS ALBRECHT FÜRST OETTINGEN-SPIELBERG
Münchener Jahresausstellung im Glaspalast 1904



HEINRICH WADERÉ GRABDENKMAL

Münchener Jahresausstellung im Glaspalast 1904



HERMANN URBAN SOMMERTAG

Münchener Jahresausstellung im Glaspalast 1904

Die Malergilden des Mittelalters, in denen der Künstler erst beweisen mußte, daß er als Meister die Berechtigung und zugleich die Verantwortung zum Schaffen für die Öffentlichkeit erlangt, hatte ungemein vieles für sich. Diese Meister waren denn auch im Recht, ihr Volk in ein abhängiges Verhältnis zu den Werken der Kunst zu zwingen. Und dieser Zwang wäre auch noch heute notwendig. Überall, wo Kunst entsteht, muß das verehrte Publikum mit Mühe dazu gebracht werden, langsam diese Kunst verstehen zu lernen und in sich aufzunehmen. In den Kunstausstellungen aber, wie sie heute sind, wird dasselbe nur verwirrt. Es enthält ja der Glaspalast eine stattliche Reihe von Kunstwerken, die immerhin zu den besten gehören, daneben aber eine Menge absolut gleichgültiger Sachen, die, was das schlimmste ist, rein dilettantenhafter Natur sind. Dieses Durcheinander, wie es besonders in den Genossenschaftssälen herrscht, von zweifelhafter Kunst und ganz unbedeutendem Machwerk, erscheint nicht nur höchst unerquicklich, sondern direkt schädlich, indem einerseits das Gute durch die schlechte Umgebung nicht zur Geltung kommt und anderseits das Wertlose an einer Stelle sich breit macht, die in erster Linie zeigen soll, was die Kunst zu leisten imstande ist und nicht, wie viel Dilettantismus sie beherbergen kann; dies wirkt auf den Geschmack der weitesten Kreise verderblich. Man muß daher mit emsigem Bemühen das Gute aus dem Wust heraussuchen, und »wer sucht, der findet«. In der Luitpoldgruppe wird es dem Beschauer leichter gemacht als in den Sälen der Genossenschaft, obgleich auch in letzteren einige tüchtige Vertreter Münchener Kunst charakteristische Werke beigesteuert haben; um nur einige Namen zu nennen: Fr. v. Defregger, Ed. Grützner, Wilh. v. Diez, Gabr. Max. Von unserem Lenbach sind nur einige Arbeiten da, die nicht voll und ganz seine hohe Kunst zeigen. Die nächste »Internationale Ausstellung« wird dafür Sorge tragen, ihn um so glanzvoller in den besten Werken und in hoffentlich nach seinen Ideen und in seinem Geschmack eingerichteten Sälen des Glaspalastes vorzuführen. — Erst einen Monat nach Eröffnung der Ausstellung sandte Fritz Aug. v. Kaulbach etwa zehn hervorragende Bildnisse, die an wenig günstiger Stelle aufgehängt, nicht den vollen künstlerischen Wert so zur Geltung kommen lassen, wie es Kaulbachs Werken gebührt, welche im vorigen Jahre in dem großen rück-

wärts gelegenen Oktogonsaale sich durchaus vornehmer repräsentierten. In letzterem hat die Ausstellungsleitung dafür durch kunstfeindliche Theaterdekorationen und kümmerliche Blumen-Arrangements, verdorrte Lorbeergirlanden etc. auf die hier plazierten Bilder abzulenken versucht. Auch Lenbach würde, wenn er noch lebte, sich ganz entschieden für eine total unangebrachte Ovation, wie man sie ihm in »seinem« Saale dargebracht, bedanken. Man hat für solche nach Poesiealbum und lieblichem Parfüm duftenden Süßlichkeiten nur ein Wort und das ist: »Geschmacklosigkeit«. — Carl Seiler, sowie auch August Holmberg und Max Gaisser gehen in ihren Genredarstellungen nicht vom stofflichen Reiz aus, sie verfolgen vielmehr entweder eine koloristische Lösung oder durch irgend ein gestelltes Beleuchtungsproblem höhere künstlerische Ziele. Aug. Holmbergs »Kunsthistoriker«, studierend am Schreibtische, gehört als treffliche Leistung letzterer Art hierher. Überhaupt findet man innerhalb der Münchener Säle mehrere, aber leider vom Ausland bezogene Kräfte, die gerade auf dem Gebiete der künstlichen, aber auch natürlichen Lichteffekte Vorzügliches leisten; es sei hier nur das sonnenbeleuchtete Bild von W. V. Krauß »Ziegenherde mit Hüterinnen«, welches an die Zügelschule erinnert, erwähnt und »Nymphenhain« von Oskar Popp. Durch einige harmonische, geschlossene und zugleich in der Konzeption geschickt behandelte Arbeiten fallen die Künstler Mart. Schildt, Viktor Huën, L. v. Langenmantel, Herm. Knopf auf. In der Bildniskunst haben wir einstweilen niemand, der als Seelenkünder den Fußstapfen Lenbachs nicht als Imitator, sondern als Weiterführer seines Lebenswerkes im modern malerischen Sinne folgend zu verzeichnen wäre. Weit über das Durchschnittsmaß hinausgehend ist das Porträt des Fürsten Öttingen-Spielberg von Alex. Fuks. Die Konzeption und der ganze Ausdruck der schlicht vornehmen Erscheinung sind vorzüglich. Als Malerei ist das Bildnis breit und ohne An-

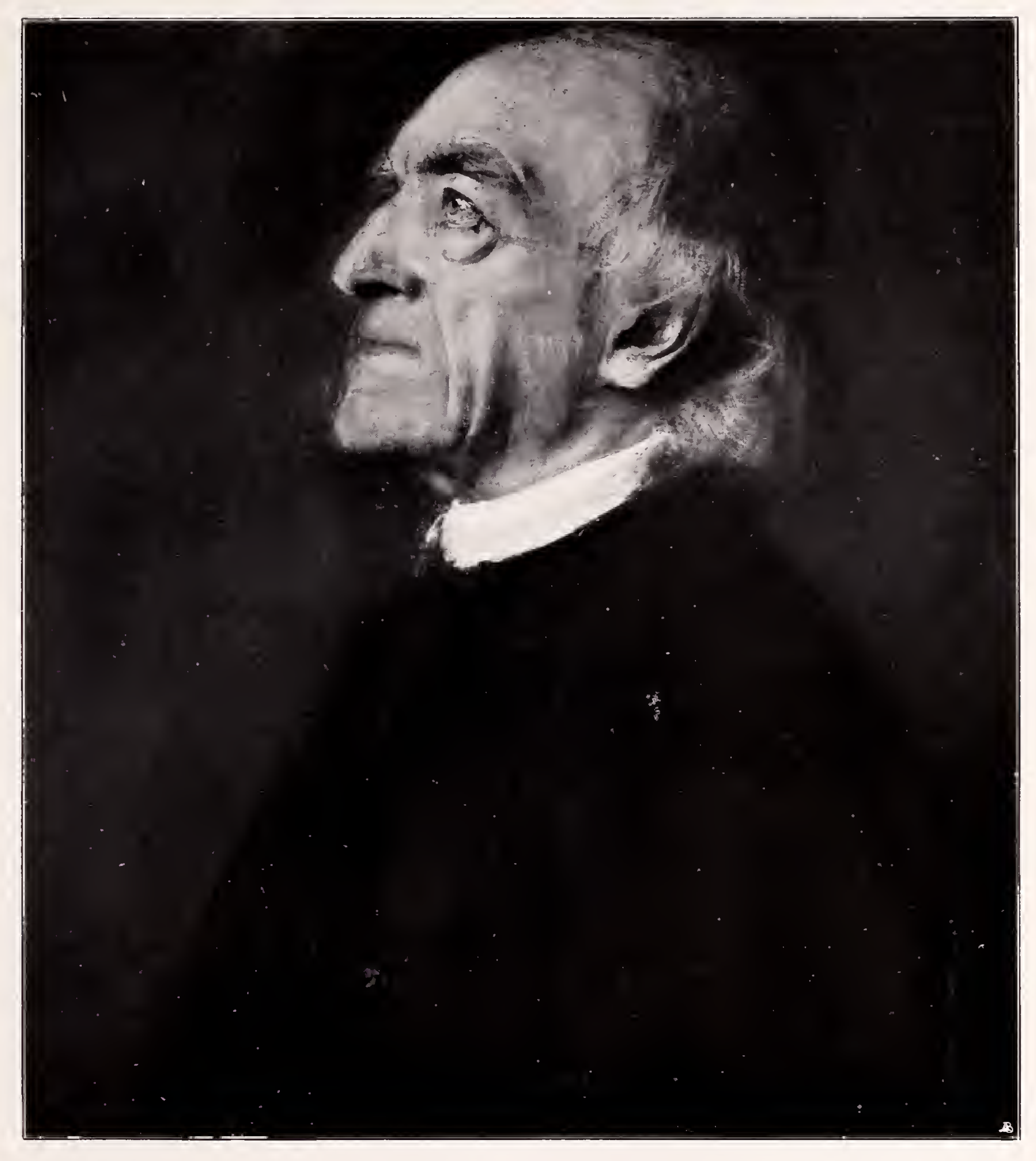


TONI STADLER — *I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession* — SOMMERABEND



HANS VON PETERSEN — AM MÜHLBACH
Münchener Jahresausstellung im Glaspalast 1904

wendung von rein äußerlich wirkenden technischen Mitteln, energisch und dabei doch zart verschmelzend im Ton ausgeführt. Ähnliche Qualitäten, aber konzentrierter, übermodellierter, enthalten die Bildnisse von Al. Erdtelt. Einfach, bescheiden, dadurch nicht gequält und selbstverständlich behandelt sind die famosen Porträts von Ferd. Lemmers, Ad. Rogge und Fritz Wichgraf, besonders des letzteren vorzügliches Bildnis des verstorbenen Expräsidenten Paul Krüger ist hervorzuheben. Den Schwerpunkt der modernen Ausstellungen im allgemeinen und auch hier bildet die Landschaft. Um alle hervorragenden Vertreter zu nennen, müßte man weit ausholen und da man den Katalog nicht abschreiben soll, muß ich mich auf einige Namen beschränken. Die beiden Willroider Ludwig und Josef, Aug. Fink, E. T. Compton, L. Bolgiano, J. Wenglein, Alfr. Bachmann, G. v. Canal, Max Giese, Otto Strützel haben alle Werke eingesandt, die ihre schöne Kunst charakterisieren. Letzteren Malers Bild »Im März« ist eine jener zarten Stimmungen, welche dem feinsinnigen Schilderer des Frühlings so gut liegen. Da man einzelnen Künstlern Kollektivvorführungen gestattet hat und solche Massenangriffe auf das kunstliebende Publikum immer nur dann interessant sind, wenn das künstlerische Ausdrucksvermögen differenziert, so fallen einige dieser Darbietungen ab. Unter der Serie trefflicher Landschaften von Hans von Petersen erscheint das Gemälde »Am Bach« am ausgeglichensten. — Die Luitpoldgruppe wirkt im ganzen Arrangement einheitlich und abgerundet, sie besitzt Künstler, welche im gewissen Sinne geschmackvolle, aber auch wenig temperamentvolle Werke zu schaffen imstande sind. Die einen streben nach Loslösung von der Studie und zur malerischen Bildwirkung, die anderen wollen einen Stil wieder in die Malerei einführen, durch Vereinfachung von Linien und Formen wie W. v. Beckerath oder durch Verteilung von künstlerisch-dekorativer Farbfleckenwirkung, im Sinne der alten deutschen Meister wie M. Schiestl und Fr. Kunz im Geiste der Frühitaliener. Ob die beabsichtigten Stilisierungsversuche, trotz des persönlichen Einschlages, dieser noch jungen, zweifellos tüchtigen Künstler zu einem Ziele hinführen, die unsere Zeit verlangt, vermag ich nicht zu entscheiden. Auf jeden Fall ist der Stil doch das ungesuchte Ergebnis der ganzen künstlerischen Anschauung einer Zeit und er wäre, wenn man die verschiedenen großen Künstlerpersönlichkeiten ins Auge faßt, heute weniger in formaler Hinsicht zu suchen als im Lösen des Problems der farbigen Erscheinung, dem selbst der Mensch im Bilde sich nicht als Individuum, sondern als Farbenfleck sich anordnen soll. Die zeichnerische Durchbildung ist daher, wie dies aus dem Betonen einer Einseitigkeit in der Kunst zur notwendigen Folge hat, da das eine das andere ausschließt, durchweg eine mehr oder weniger mangelhafte. Selbst die Landschaft, welche nach dieser Richtung freiere Möglichkeiten offen läßt, ist davon in Mitleidenschaft gezogen. Es beherrscht auch diese in der Luitpoldgruppe das Feld. Fritz Baer, einer der wuchtigsten und kräftigsten Landschafter Münchens, hat zwei größere Gemälde ausgestellt, von denen das Gebirgsmotiv »Die Miemingergruppe in Tirol« gegen den »Abend im Walde« den Vorzug verdient an geschlossener Wirkung. Der zu melancholischen, ernsten Naturschilderungen hinneigende Karl Küstner kommt allmählich, so ganz langsam in eine Manier hinein,



LEO SAMBERGER — BILDNIS EINES GEISTLICHEN
I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

die ans Rezept erinnert. F. Hoch und H. Urban sind mit hervorragenden Leistungen vertreten, man darf nur gespannt sein, wie diese beiden Künstler ihr Gestaltungsvermögen, das bis zu einem abgegrenzten Ziel gelangt ist, weiterführen werden. Fast aufregend in der ganzen virtuosen Art des Malens ist Hans v. Bartels. Bei ihm sprudelt und quillt hervor das starke Naturleben, wie in dem Strandbilde mit der still und verloren gelegenen Bauernhütte. Sehr sympathisch sind die Gouachearbeiten dieses Meisters, die sein bravourhaftes Können in noch weit höherem Lichte zeigen; »Der alte Leuchtturmwächter« dürfte hier als prägnantes Beispiel gelten. Die beiden Gebrüder R. und G. Schuster-Woldan, ferner Carl Marr, Carl Hartmann, Alb. Egger-Lienz, Herm. Völkerling, dann der energische Porträt-

maler Walter Thor gehören mit zu den ersten Führern dieser Gruppe, welchen die Kunst Herzenssache ist. Und dies allein ist schon erfreulich. Eine noch größere Betonung der ausschließlich malerischen Qualitäten, der Farbenflächenentwicklung auf Kosten der Formendurchbildung zeigt sich in der Künstlervereinigung »Die Scholle«. Hier kommt noch hinzu, daß diese meist frisch aufstrebenden »Jungen« sich in allzugroßen Formaten vergreifen, welches nicht durch die innere Notwendigkeit begründet ist. Entweder entspringt diese Vorliebe für das rein Dimensionale einer unbändigen Freude, sich in großen Maßen kraftvoll auszuleben oder einer gewissen Sensationslüsternheit, die wohl weiß, daß in den heutigen Malerschlachten ein intim durchgeführtes kleineres Werk meist unbeachtet bleibt. Wie dem auch sei, auf jeden Fall verpflichtet das Format in entsprechender Weise auch zu inneren Qualitäten. Bei W. Georgis in monumentaler Größe übertragenem Genrebild »Die Leonhardifahrt« ist nun wenig von jener Forderung zu verspüren, auch die malerische Gestaltungskraft läßt diesmal aus. Weit besser erscheint Fr. Erler in seinem Sonnenwend-Triptychon, aber auch nur in der symphonischen Gestaltung von kaltem Grün, Violett und Gelb, aber schließlich kann ein Farbenproblem nicht befriedigen, denn wenn schon einmal Figuren gegeben sind, so steht in erster Linie das Formale und mit diesem das Seelische im Menschen doch etwas höher, als daß die in mehr als plakatmäßiger Größe gesetzten Farbflecke, wenn sie noch so geschmackvoll sind, uns allein befriedigen könnten. In naturalistischer Weise schuf Walther Püttner seine Maskenbilder, auch er hat das Gefühl für die künstlerisch-dekorative Farbenwirkung, welche der orientalische Teppich sowohl mit einem altdeutschen Meister als mit einem modernen, etwa dem Schotten Brangwyn, gemeinsam hat. Alle diese jungen Kräfte der Scholle und hierher gehört auch R. Max Eichler mit seiner mächtig wirkenden »Melancholie des Herbstes«, trotz der total verunglückten violett-roten alten Dame, Adolf Münzer mit seinem »Karnevals-Dienstag«, Leo Putz mit dem breit und vollschmelzend im Ton gehaltenen »Picknick im Walde« und dem etwas bedenklichen »Schnecken-Liebeswerben und Liebesleben am Meeresstrande« in der glitschrigen, schleimigen Technik zeigen gerade hier in der Scholle viel Talent, viel Können, aber wenig Geschmack. Man bewundert, daß die jungen Maler sich neuartige Probleme stellen, bedauert aber zugleich, daß hier für unser deutsches Empfinden nicht mehr gegeben ist als eine zur Dekoration hinneigende Kunst. Das hervorragendste Werk, äußerlich der Scholle angehörend, innerlich mit dem Geiste dieser Jungen nicht verwandt, ist das Familienbild von R. Weise. Hier sind die besten Errungenschaften der Malerei unserer Zeit in glücklichster Weise vereinigt, mit großer Freude, ohne an Kritik zu denken, kann man sich in die Vorzüge dieses Bildes versenken! — An die Scholle gliedern sich noch über 20 Säle an, die, abgesehen vom Münchener Radierverein und Münchener Aquarellistenklub, der interessante Sachen bringt, den auswärtigen Gästen überlassen wurden. Erfreulich wirken in ihrer nordischen Frische und Herbheit die Schleswig-Holsteiner, unter ihnen gibt es noch Elemente wie Carl Jessen, die naiv-kindlich und dennoch künstlerisch schaffen, wie man es im 20. Jahrhundert kaum glauben möchte. Unter den Stuttgartern fallen Erw. Starker und K. Schickardt auf, dessen letzteren brillant gemalter Abendhimmel über weites Land besonders anziehend ist. — Die nun folgenden Schotten können mit ihrer elegischen Hochlandspoesie, die sie immer und immer wieder variieren, kaum mehr fesseln; die besten Kräfte sind aber auch ausgeblieben. Dasselbe gilt von den Holländern. Mehr nordisch als italienisch sprechen den Beschauer die trefflichen Werke von



ALBRECHT DÜRER — MARIA
Kupferstich

G. Cairati und B. Ciardi an. Giuseppe Pelizza erinnert etwas in seinem innersten Wesen an Segantini. Bei den Düsseldorfern dürfte Klaus-Meyer mit dem famos gemalten Beguinenbild als erster dastehen. Die Berliner W. Feldmann, Willy Hamacher, F. Skarbina, E. Hausmann, A. v. Brandis, K. Lessing, W. Müller-Schoenefeld bringen charakteristische Bilder ihrer Hand, zu besonderer Besprechung geben sie keinen Anlaß, einige erscheinen nur als abgegebene mentalen Schöpfungen bis zu dem kleinsten Genrefigürchen und flotten Skizze wird alles andere in den Schatten gestellt. Im Vestibül hat der Nachlaß dieses vom starken Realismus beseelten Bildhauers einen überaus günstigen Platz gefunden. Ungemein wuchtig erhebt sich im Hintergrund das phantastisch-böcklinische Gebilde, der Teichmann-Brunnen (Original in Bremen), um diesen gruppieren sich links die Herolde für das Reichstagsgebäude in Berlin, die Ritter für das Rathaus



LIEBFRAUENKIRCHE DOM
ANSICHT AUS TRIER *(Aufnahme von H. Deuser)*

Visitkarten. — In der Karlsruher Kunstgenossenschaft trifft man die alten Bekannten, den virtuosen Entenmaler Alex. Koester und Otto Propheter; letzterer bemüht sich ernstlich, aber vergeblich, den großen Lenbach in der Bildniskunst zu ersetzen. — Wenn das Lebenswerk des kürzlich so rasch verschiedenen Rud. Maison nicht vorhanden wäre, so erschiene es unnotwendig, mit wenigen Ausnahmen etwa Ed. Beyrers »Grabmal«, J. Hintersehers »Gänsedieb«, L. Gamps »Baldurstatue« und H. Waderés »Tristitia«, über die Plastik viele Worte zu machen. Durch die glänzende Repräsentation all der monu- zu Bremen und links das Kaiser Friedrich-Denkmal in Berlin. Dazu kommen dann noch die Standbilder Kaiser Otto des Großen, die »Wehrkraft zu Land«, »Wodan«, allegorische und Genrefiguren, Neger, Büsten etc. Rudolf Maison war einer der ersten, der in München die traditionelle Bahn, die ausgefahrenen Gleise verließ, um der Plastik neues Leben einzuhauchen. Und wenn man auch mancherlei Bedenken ob der Kühnheit und Verwegenheit haben muß, mit der er manche genrehaften Einzelheiten betonte, so kann man anderseits unumwunden die starke persönliche Eigenart dieses hochbegabten Meisters nur



PRUSKA u. GBR. v. SEIDL MAXIMILIAN II.
(Vom Bayer. Nationalmuseum)

bewundern, der im Gefühle der eigenen Kraft und in der rührenden Liebe, mit welcher er die Natur studierte, sich zu einer Auffassung durchrang, die trotz der reichen, von ihm zuerst wieder angewandten Polychromie und der vielen feinen Detailbehandlungen eine selten monumentale Größe aufweist. In der Kunst, und das muß immer wieder betont werden, kommt es einzig und allein auf die große Persönlichkeit an, ob in der Architektur, Bildhauerei oder Malerei, gleichviel, und Rud. Maison war eine solche. Maison war 1854 zu Regensburg geboren. Er bildete sich in der Bildhauerei ohne jeden akademischen Unterricht aus, was zu der an ihm auffallenden Selbständigkeit in der Behandlung seiner Kunst beigetragen haben dürfte. Sein letztes großes Werk war das Kaiser Friedrich-Denkmal für Berlin, dessen Enthüllung er leider nicht mehr erlebte. Am verflossenen 12. Februar entriß ihn der Tod seinem rastlosen Schaffen. Franz Wolter

(Schluß folgt)

ZUR XI. GENERALVERSAMMLUNG DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

Laut Beschluß der X. Generalversammlung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, welche am 4., 5. und 6. Oktober vorigen Jahres in München getagt hat, ist als Ort der diesjährigen Generalversammlung die altehrwürdige Stadt Trier an der Mosel auserkoren worden. Am 2., 3. und 4. Oktober werden sich daselbst die Freunde der christlichen Kunst versammeln, freudig begrüßt von Triers gastlicher Bürgerschaft.

Die Bedeutung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst ist in der verhältnismäßig kurzen Zeit ihres Bestehens bereits in weite Kreise gedrungen. Dafür legt die von Jahr zu Jahr beträchtlich sich steigernde Mitgliederzahl beredtes Zeugnis ab. Gilt es ja auch ein erhabenes Ideal zu verfolgen. In dem hin- und herwogenden Streben unserer heutigen Kunst nach neuen Formen soll dem christlichen Geiste sein Recht gewahrt bleiben. Er darf sich nicht verächtlich beiseite schieben lassen, er darf sich nicht damit begnügen, in vornehmer Abgeschiedenheit nur das Erbe der Vorzeit zu behüten. Er muß eintreten

in die Bewegung und sich gebieterisch Geltung verschaffen. Das verlangt die wahre Würde der Kunst, das verlangt die Sittlichkeit, das verlangt aber auch die Tradition. War schon bei den Völkern des Altertums die Religion die Hauptförderin, ja vielfach die nachhaltigste materielle Förderung. Heute ist es anders geworden. Mögen dazu auch mancherlei Gründe beigetragen haben, denen man nicht vorbeugen konnte, so läßt sich doch nicht leugnen, daß man in einseitiger Vorliebe für das gewiß nicht hoch genug zu



BRADL BRUNNENMODELL FÜR PASSAU

die Mutter der Kunst, so hat die christliche Weltanschauung von Anfang an sie unter ihre besondere Fürsorge genommen, und die Kunst war ihr dankbar. Denn vom Christentum empfing sie die höchste Befruchtung der Idee, in ihm fand sie die ausgiebigste Gelegenheit zu allseitigster Betätigung, von ihr empfing sie bewertende Mittelalter die Zeichen der Zeit zu spät erkannt hat. Hier gilt es, mit aller Macht einzusetzen, um dem wahrhaft christlichen Ideal — nicht einem Zerrbilde desselben — den ihm gebührenden Einfluß wieder zu gewinnen. Lebendig ist die Kunst, lebendig ist auch das Christentum, es ist eine

Religion für die Menschen und weiß unbeschadet dessen, was zu ihrem Wesen gehört, den veränderten Verhältnissen und Anschauungen der Menschen Rechnung zu tragen. Weshalb sollte es nichts mehr von dem lebendigen Lebenssaft, der durch die altchristliche, romanische, gotische Kunst, durch die Kunst der Renaissance und des Barock geflossen ist, für eine Kunst übrig haben, die dem Empfinden des Menschen unserer Tage gerecht wird? Und dieser Einfluß der Religion darf nicht etwa bloß auf die kirchliche Kunst beschränkt bleiben, auch die profane Kunst muß christlich sein, wie denn heute noch wie ehedem das ganze Leben christlichen Geist atmen muß. Dieses hehre Ziel erstrebt die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst. In engem Zusammenschluß wollen in ihr Künstler und Kunstfreunde an der Verwirklichung dieses Ideals arbeiten. Daß dieses Streben kein unfruchtbares gewesen ist, davon wird sich jeder, der sich einen Einblick verschafft in die Veröffentlichungen der Gesellschaft, besonders in die Jahresmappen und Jahresberichte, leicht überzeugen.

Die alljährlich stattfindenden Generalversammlungen sollen dazu dienen, den Eifer für das hohe Ziel rege zu erhalten und neu anzufachen, sie sollen werbend auftreten für dieses Ziel in immer weiteren Kreisen derer, die noch wahrhaft christlich denken, und in der Tat, man kann sich beim Durchlesen dieser Berichte der Generalversammlungen über ihren Verlauf nur aufrichtig freuen. Ernste Auseinandersetzungen über tiefeinschneidende Organisationen können diese Freude nicht beeinträchtigen, denn wo ein so starker Wille ist, allen Anforderungen gerecht zu werden, ist auch ein Weg.

Die alte Cäsarenstadt Trier bietet der Generalversammlung ein herzliches Willkommen. Denn in Trier weiß man ihre Bestrebungen zu würdigen. Zwar ist Trier kein Kunstzentrum, wie es im Mittelalter Köln und Nürnberg gewesen sind, wie es in neuerer Zeit Bayerns Hauptstadt am Isarstrand ist, dafür aber birgt Trier in sich einen Reichtum von Denkmälern aller Kunstepochen, daß man ohne Übertreibung mit Effmann[1]) behaupten kann, »daß es keine Stadt der Welt gibt, die ein so interessantes und dabei so mannigfaltiges, alle Perioden von der Römerherrschaft bis zur Jetztzeit widerspiegelndes Bild von der Entwicklung der Baukunst gewährt, wie gerade Trier.« Wenn seine Denkmäler nicht so zahlreich sind, wie die anderer Städte, so sind sie um so auserlesener; sie sind typisch in ihrer Art und werden deshalb in ihrem Werte um so mehr gewürdigt, weil sie eben nicht durch ihre Überzahl erdrücken und ermüden. Man darf von einem kurzen Artikel nicht erwarten, daß er auf Einzelheiten eingeht. Nur im Fluge gleichsam sei hingewiesen auf die römische Zeit mit ihrem Amphitheater, ihrem Kaiserpalast, den Bädern, der Basilika, der Porta Nigra, dem ältesten Teil des Domes, den Grabkammern auf dem Kirchhofe von St. Matthias, auf die herrlichen Skulpturen des Provinzialmuseums. Die fränkische Zeit hat uns ihre Spuren im Neubau des Domes unter Bischof Nicetius (525—566) hinterlassen. Das 10. Jahrhundert hat das alte Kreuz auf dem Hauptmarkte aufgerichtet. So eigentlich die Blüteperiode Trierischer Kunstübung ist aber die romanische Zeit. Sie führt uns wieder in den Dom, wo ihre Frühzeit das Westchor, die Zeit des Überganges das Ostchor und das gesamte Gewölbe geschaffen hat. In die romanische Zeit gehören die St. Matthiaskirche, die später ein gotisches Chor und schönes Netzgewölbe, sowie einen klassisch schönen Barockvorbau vor der Hauptfassade erhielt, ferner der Chor der ehemaligen Simeonskirche an der Ostseite der Porta Nigra, eine kleine Kapelle in einer Domkurie auf der Nordseite des Domes, aus älterer Zeit die Kapelle von Heiligkreuz, von Profanbauten der Frankenturm und die sogenannten Propugnacula. Die Frühgotik tritt mit dem Domkreuzgang und vor allem mit der einzig schönen Liebfrauenkirche, ferner mit dem Dormitorium des alten Klosters St. Matthias auf den Plan. Während



DU BOIS PLAKETTEN

Berliner Sezession

[1]) Heiligkreuz u. Pfalzel, Freiburg (Schweiz) 1890, S. 12.

die Frühgotik nur das Portal der Dreifaltigkeitskirche aufzuweisen hat, die Spätgotik sich in den Pfarrkirchen St. Gangolph mit ihrem majestätischen Turm und der St. Antoniuskirche, sowie in dem Roten Haus geltend macht, herrscht in der Zeit der Renaissance und des Barock in Trier wieder ein sehr lebhafter Baueifer. Nur einige Denkmäler seien hervorgehoben, die köstliche Schatzkammer am Ostchor des Domes, welch letzterer der Renaissance auch seine Kreuzanlage verdankt, das Friedrich Wilhelm-Gymnasium, der frühere erzbischöfliche Palast, der gräflich Kesselstadtsche Palast, die prunkvolle Paulinuskirche, eine Glanzleistung im Stile Ludwigs XV. Nehmen wir dazu die vielen Denkmäler der



G. J. WATTS — DER GLÜCKLICHE KRIEGER

Königl. Neue Pinakothek in München

Plastik aus romanischer Zeit und aus der Zeit der Renaissance, die Schätze, die die Stadtbibliothek an wertvollen Handschriften — erwähnt seien bloß die Adahandschrift, der Egbertcodex, der liber aureus — der Dom in seiner Schatzkammer an Werken der Goldschmiedekunst birgt, so darf Trier wahrlich mit Stolz hinweisen auf das glänzende Erbe, das ihm die Vergangenheit hinterlassen hat. Und diese Schätze der Vorzeit werden in Trier liebevoll behütet und gepflegt. Geistliche und weltliche Behörden, die Stadt-, Provinzial- und staatliche Verwaltung, Vereine und Bürgerschaft arbeiten dabei einträchtig neben- und miteinander. Die Kanalisation der Stadt ist infolge der planmäßigen Überwachung der durchgrabenen Straßenzüge überaus reich an wichtigen Ergebnissen für die Topographie der alten Stadt und an interessanten Einzelfunden aus verschiedenen Epochen Trierischer Kultur gewesen. Das Provinzialmuseum wird demnächst erweitert werden. Die städtische Verwaltung veranstaltet gegenwärtig eine photographische Aufnahme sämtlicher Kunstdenkmäler der Stadt. Besonders verdient noch hervorgehoben zu werden, daß die Stadt das kunsthistorisch hervorragendste Privathaus, das spätgotische »Rote Haus« durch Ankauf vor dem Untergang bewahrt hat. Die bedeutendste Leistung auf dem Gebiete der Denkmalspflege des letzten Jahrzehnts ist jedoch die Restaurierung der ehrwürdigen Domkirche (Abb. S. 19). Die Wiederherstellung des Äußern ist in mustergültiger Weise durchgeführt. Im Innern sind bis jetzt nur die Arbeiten im Ostchor zum Abschluß gelangt. Bei Gelegenheit der Generalversammlung wird dann ferner auch bei dem Dom ein Diözesanmuseum eröffnet werden. Zwei herrliche Räume, eine frühromanische Säulenhalle an der Nordseite des Domkreuzganges und ein frühgotischer Saal an dessen Ostseite, welche mit großem Kostenaufwand seitens des hohen Domkapitels wiederhergestellt worden sind, werden eine auserlesene Menge von Steinskulpturen in sich aufnehmen, die zum großen Teil aus dem Dom selbst und der benachbarten Liebfrauenkirche stammen und so die Baugeschichte dieser großartigen Gruppe illustrieren. In dem romanischen Saale werden die Monumente der römischen und romanischen Zeit, in dem gotischen die der Gotik und Renaissance Aufstellung finden. Die oberen Räume des Kreuzganges sind zur Aufnahme von Werken der Kleinkunst, Holzschnitzereien, kirchlichen Gefäßen, Paramenten, Gräberfunden aus den Gräbern Trierischer Erzbischöfe, Gemälden und dergleichen bestimmt. Wird diese Abteilung auch auf manchen Gebieten an Ausdehnung zunächst noch beschränkt sein, da ein offizieller Erlaß an die Diözese noch nicht ergangen ist, so wird sie doch manche ganz hervorragende Stücke enthalten, die bis jetzt der Öffentlichkeit noch nicht zugänglich waren. Die Pietät, welche man in Trier den Werken der Vergangenheit gegenüber beweist, ist aber auch die Bürgschaft dafür, daß man den modernen Kunstbestrebungen sich nicht verschließt. Beschränkt sich ja doch die Denkmalspflege nicht nur auf die eine oder andere Periode, etwa nur das Mittelalter, sondern sie umfaßt mit tiefem Verständnis für die lebendige Fortentwicklung der Kunst alle Epochen bis auf unsere Tage. So darf Trier zuversichtlich hoffen, daß es wohl die Ehre verdient hat, die Generalversammlung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst in seinen Mauern aufzunehmen. Das Lokalkomitee wird nicht ermangeln, für eine sachgemäße Führung nach Kräften zu sorgen, damit seine Gäste auch in der verhältnismäßig kurzen Zeit reichen Genuß aus der Besichtigung seiner Denkmäler schöpfen können. Und wenn dann der Himmel uns während der Tage der Versammlung ein freundliches Gesicht zeigt, dann möge man es nicht versäumen, am Nachmittage die malerischen Anhöhen im Westen auf dem linken Ufer der Mosel zu besteigen. Von dort wird sich vor dem Auge ein überaus malerisches Bild entrollen. Um die imposante Dom- und Liebfrauengruppe, die auf Erden ihresgleichen sucht, breitet sich ein abwechslungsreiches Städtebild aus, abgeschlossen im Süden von der St. Matthiaskirche, im Norden von der St. Paulinuskirche. Seitwärts von der Domgruppe ragt als ehrwürdiger Wächter der Stadt der stolze St. Gangolphsturm in die Lüfte, im Vordergrunde erhebt sich der Turm der St. Pauluskirche, in seinen unteren Teilen aus der frühesten romanischen Zeit stammend. Dazwischen verteilen sich die altrömischen Reste, der Kaiserpalast, die Bäder, die Porta Nigra. Das ganze Bild aber ist eingebettet in die lieblichste Landschaft. Weit schweift der Blick hinauf und hinab durch das herrliche Moseltal mit seinen roten Sandsteinfelsen und seinen rebenumkränzten Hügeln, während im Hintergrund das Waldgebiet des Hochwaldes einen kräftigen Rahmen bildet. Es ist ein Bild, das jeden Naturfreund entzückt, einen Künstler begeistern kann.

Trier. J. Wiegand

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer; Verlag der Gesellschaft für christl. Kunst G. m. b. H.
Druck von Alphons Bruckmann. — Sämtliche in München.





FRITZ KUNZ, Die Stunde der Betrachtung.

ALBRECHT DÜRER EIN DEUTSCHER MEISTER CHRISTLICHER KUNST

Von Dr. BERTHOLD RIEHL[1])

Schluß



A. DÜRER KAISER MAXIMILIAN
Holzschnitt

In der Tribuna der Uffizien hängt zwischen Meisterwerken, die beabsichtigen, glänzend die Malerei Italiens, der Niederlande und Deutschlands zu vertreten, ein bescheidenes Bildchen Dürers, die Anbetung der hl. drei Könige von 1504. Gerade in dieser glänzenden Umgebung wirkt das schlichte Werk besonders anziehend. Immer wieder kehrt man zu ihm zurück, es ist so liebevoll gemalt und zwar nicht nur, weil der Maler hier keine Mühe scheute, mit größter Sorgfalt und Freude ans Werk ging, sondern weil alles auch so fein durchgefühlt ist, daß es uns kündet, wieviel ein deutsches Gemüt in eine hübsche Landschaft und Ruine, in das traute Zusammensein einer glücklichen Familie legen kann. Wie anmutig ist das Mutterglück in Maria ausgesprochen, wie reizend ist das nette Kindchen, das mit dem Golde spielt, das ihm der greise König darbietet. Das Bild wirkt in der glänzenden italienischen Sammlung wie ein Gruß aus der lieben deutschen Heimat, aus dem trauten, deutschen Wald. (Abb. S. 26.)

1506 war Dürer in Venedig und wir wissen aus seinem Briefwechsel mit Willibald Pirkheimer in Nürnberg, daß er im Auftrage des deutschen Kaufhauses, des fondaco dei tedeschi, das Rosenkranzbild malte, das sich jetzt im Strahowkloster in Prag befindet. Aus den Briefen an Pirkheimer geht auch klar hervor, daß sich Dürer des Wettstreites mit der italienischen Kunst voll bewußt ist. Er will den Italienern, die sagen, er könne zwar stechen, aber nicht malen, zeigen, daß er auch ein Maler, und als das Gemälde vollendet war, gestehen sie ein, daß sie schönere Farben nie gesehen hätten, er aber schrieb stolz auf das echt deutsche Bild: Albertus Durer Germanus.

Zu Füßen der Maria sitzt der Laute spielende Engel, gerade in ihm sah man ein Zeichen des Einflusses der venezianischen Kunst auf Dürer. Allerdings erinnert uns dieser Engel an das feine Verständnis Dürers für die zarte, stimmungsvolle Kunst seines Freundes Giovanni Bellini, aber was er uns sagen will, ist doch etwas wesentlich anderes; deshalb kann auch zwar von Anregungen Bellinis auf Dürer, nicht aber von irgend einem maßgebenden Einfluß die Rede sein.

Gerade für den Gegensatz deutscher und italienischer Kunst ist der Hymnus auf Maria, den das Rosenkranzbild bringt, höchst bezeichnend. Maria sitzt in einer schönen, reichen Landschaft. Die zarte, innige und sinnige Jungfrau ist ein echt deutsches Ideal und ein deutscher Zug ist es auch, daß Dürer die größte Verherrlichung der Jungfrau darin sieht, daß sich an sie in innigem vertrauensvollem Gebete die Vertreter der verschiedensten Stände wenden, die hier still beseligt knien mit Papst und Kaiser an der Spitze.

In demselben Jahre, 1506, entstand das kleine, aber köstliche Bild des Gekreuzigten, das die Dresdener Galerie bewahrt. Die tiefe, schwermütige Stimmung des Bildes legt venezianische Anregungen nahe, ich will sie auch nicht in Abrede stellen. Man darf aber auch nicht vergessen, wie stimmungsvoll Dürer bereits vor der venezianischen Reise, nämlich 1504, in der grünen Passion die Kreuzigung darstellte und daß die Hauptanregung zu diesem Bilde offenbar die großen, geschnitzten Kruzifixe boten, wie sie in den deutschen Kirchen, besonders vom Triumphbogen herabhingen, von denen sich in Franken und auch in Bayern noch manche erhielten. Der ganze Stil von Dürers Christus am Kreuze wird durch diese Kruzifixe bedingt, auch das Empfinden, soweit es nicht sein persönlichstes Eigen. Vollkommenes Dunkel ist hereingebrochen, nur ein schmaler Lichtstreifen er-

[1]) Stenogramm der auf der X Generalversammlung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst gehaltenen Festrede. D. R.



ALBRECHT DÜRER ANBETUNG DER HL. DREI KÖNIGE

Florenz, Uffiziengalerie (vgl. S. 25)

hellt den Horizont. Aus dem Dunkel leuchtet die edle Gestalt Christi am Kreuze, er schlägt die Augen auf und betet: Vater, in deine Hände befehle ich meinen Geist. Es ist das letzte Gebet, das Gebet in höchster Not, aber in felsenfestem und unerschüttertem Gottesvertrauen. (Abb. S. 27.)

Als Dürer aus Italien in die Heimat zurückkehrte, fühlte er sich vor allem zum Malen angeregt. So entstanden eine Reihe größerer, namentlich kirchlicher Gemälde, deren bedeutendstes der Hellersche Altar ist, den er im Auftrag des Kaufmanns Heller malte und dessen wertvolles Mittelbild Kurfürst Maximilian von Bayern erwarb. Durch den Brand der Münchner Residenz ging das Bild 1674 zugrunde, nur eine matte Kopie ist erhalten und zahlreiche wunderbare Studienzeichnungen. Mit unendlichem Fleiß bis in das letzte, feinste Detail eindringend, anderseits aber doch mit klarem Blick auf das große Ganze erforschen diese Studien den Charakter der Männer und den Ausdruck tiefer seelischer Erregung in ihnen. (Abb. S. 4.)

Die Himmelfahrt und Krönung Mariä ist der Moment ihrer Verherrlichung, ihres höchsten Triumphes. Freudig von Gott Vater begrüßt, von jubelnden Engelscharen begleitet, stellt sie daher die italienische Kunst am glänzendsten in Tizians großartiger Assunta dar; Dürer aber erscheint auch in diesem Moment Maria am größten als die demutsvolle Magd des Herrn, die in stillem, innigem Gebete bescheiden zwischen Gott Vater und dem Sohne kniet, welche die Krone über sie halten.

1511 schuf Dürer sein letztes derartiges Kunstwerk mit dem Allerheiligenbild, das sich jetzt, trefflich erhalten, in der Wiener Galerie

befindet. Man hat mehrfach als bezeichnend für den großen Gegensatz zwischen deutscher und italienischer Kunst darauf hingewiesen, daß in demselben Jahre 1511 Raffael die Disputa und Michelangelo an dem großen Deckenbilde der Sixtinischen Kapelle malte. Für die Eigenart deutscher und italienischer Kunst sind die Gegensätze dieser Werke in der Tat höchst bezeichnend, vor allem charakteristisch erscheint dafür aber Dürers Auffassung der heiligen Dreifaltigkeit, deren Verherrlichung er in dem gläubigen Gebete sieht. Gott Vater zeigt den betenden Scharen den Sohn, der sich für die Menschheit am Kreuze geopfert, zu ihm beten die Vertreter der himmlischen Chöre wie der irdischen Stände. Aber wie beten sie? Die mittelalterliche Kunst hat das Gebet so zart und innig dargestellt, daß es wohl kaum mehr gelingen wird, das unschuldvolle, kindlich vertrauende Gebet so rührend zu geben, wie die deutschen Meister des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts oder wie Fra Angelico da Fiesole. Dürer will etwas anderes. Dürer ist durchweg der ernste Mann; er zeigt daher im Gebet das Ringen im Glauben und Hoffen, das persönlichste Empfinden in den tiefsten, heiligsten Stimmungen, er zeigt, wie das wechselt zwischen dem kernigen Ritter, der sein kurzes Gebet spricht, und den zarten Jungfrauen, dem begeistert nach oben blickenden Papste und dem still in sich gekehrten Mönche, bis herab zu dem schlichten Bäuerlein, das ganz verwundert in die himmlische Herrlichkeit starrt, deren es jetzt teilhaftig wird, es, das auf Erden nur Mühen und Sorgen kannte.



ALBRECHT DÜRER CHRISTUS AM KREUZE
Ölgemälde vom Jahre 1506. Dresdener Galerie (S. 25)

Wie Dürer im Gebete das tiefste Seelenleben erfaßt, sehen wir in seinem Christus am Ölberg. Ich erinnere an die prächtige Radierung von 1515 und an die beiden Studien zu dieser in der Albertina in Wien, sowie an den Ölberg der gestochenen, namentlich aber auch an den der kleinen Holzschnittpassion. Bei jeder dieser Darstellungen erfaßt Dürer Christus anders und zwar vor allem im letzten Innersten, in der Stimmung des Gebetes. Wirft er sich auf dem einen Bilde verzweifelnd glatt zur Erde, so sehen wir ihn dort im Kampfe mit dem Schrecken und der Angst des Todes, in der Radierung aber ringt er sich durch zu ruhigem Dulden, zu unerschütterlichem Gottvertrauen.

Wenn man den Gegensatz italienischer und deutscher Kunst durch den Vergleich der Werke des Jahres 1511 von Raffael und Michelangelo sowie von Dürer charakterisiert, so muß man vor allem festhalten, daß Dürer in diesem Jahre nicht nur das bedeutende Altarwerk schuf, sondern daß in ihm auch eine Reihe seiner schönsten Stiche und Holzschnitte entstanden und er in demselben auch die drei großen Bücher herausgab. In den drei großen Büchern, der Offenbarung Johannis, der großen Passion und dem Marienleben, die zwar früher begonnen waren, aber 1511 abgeschlossen und herausgegeben wurden, schuf Dürer in der schlichten, markigen Sprache des einfachen Holzschnittes Werke

wahrhaft volkstümlicher Kunst. Volkstümlich darin, daß in ihr der große Meister des Volkes tiefstes religiöses Empfinden ausspricht, volkstümlich aber auch dadurch, daß er seine eigensten, größten Gedanken so einfach und klar gibt, daß sie allem Volke verständlich sind. Unsere Aufgabe aber ist, auf diese Schätze echter, edelster, deutscher Volkskunst stets von neuem hinzuweisen, sie immer



ALBRECHT DÜRER GEISSELUNG

Aus der Kupferstichpassion

wieder in trefflichen Nachbildungen aufzulegen, damit sie bleiben, was sie damals waren, ein Eigentum des deutschen Hauses, in dem Dürer die schönsten und tiefsten Gedanken zu diesem Werke fand.

Die Apokalypse war in erster Auflage schon 1498 erschienen, Dürer bereichert sie jetzt durch das Titelblatt. Es ist das Werk, mit dem er seinen ersten durchschlagenden Erfolg errang. Ein echtes Jugendwerk, kühn in dem Gedanken, gerade den schwersten Stoff aufzugreifen, der befriedigend überhaupt nicht gelöst werden kann; aber doch gelingt es Dürers mächtiger Gestaltungskraft, seinem tiefen Ernste in ihm, an den sich so kein anderer wagte, eines der eigenartigsten und gewaltigsten Werke christlicher Kunst zu schaffen.

In der großen Passion greift Dürer in zwölf Blättern die Hauptmomente des großartigen Dramas auf, das ihn so tief bewegte, daß es ihn durch sein ganzes Leben unablässig beschäftigte. Neben die große Passion legte er die kleine, in der er als in einem volkstümlichen Gebetbuch die Geschichte von Sündenfall und Erlösung bis zum Jüngsten Gericht in 38 Bildern ausführlich schilderte. In der mit der größten Sorgfalt durchgeführten Kupferstichpassion findet sich die feinste psychologische Durchbildung des Stoffes, das zarteste Eingehen in die Stimmungen und Charaktere bei dem edel duldenden Christus wie bei den grausamen Peinigern. Schon 1504 hatte er den ganzen Zyklus in der malerisch so wirkungsvollen grünenPassion, der hochinteressanten Folge von Zeichnungen in der Albertina, durchgebildet und die reichen Kompositionsentwürfe der zwanziger Jahre machen es wahrscheinlich, daß er noch einmal an eine neue Darstellung der Passion dachte. So oft er aber das Thema durchkomponiert, nirgends finden sich Wiederholungen, sondern stets neue Gedanken, und was noch größer ist, er schafft auch stets aus neuem Empfinden. (Abb. aus der Kupferstichpassion S. 8 u. 28.)

Neben die beiden großartigen Werke, die Offenbarung und die Passion, tritt als drittes das gemütvolle Marienleben. Auf dem Titelblatt thront im Halbmonde Maria unter der Sternenkrone. Sie ist also im himmlischen Glanze gedacht, aber auch hier betont Dürer bei der das Kind stillenden Maria die liebevolle Sorge der Mutter für ihr Kind als das höchste Moment (Abb. S. 18). Schlicht menschlich wie hier im Titelblatte erfaßte er das Leben der hl. Familie auch im folgenden, aber es ist durchweg eine gemütvolle, edle Menschlichkeit und er erfüllt damit eine der schönsten Aufgaben der Kunst, ein so würdiges Ziel gerade für volkstümliche Kunst, uns zu sagen, wieviel Poesie das Alltagsleben bieten kann, wenn wir es mit rechtem Sinn erfassen. Es sagt uns das nicht »ein Meister der Beschränktheit«, sondern der Mann der größten Gedanken und des tiefsten Empfindens, der aber zugleich ein so schlichtes,



ALBRECHT DÜRER — ANBETUNG DER HL. DREIFALTIGKEIT

Landaueraltar. Kais. Gemäldegalerie in Wien (S. 26 f.)

treues Herz besaß, in dem die tiefe Wirkung gerade dieser anspruchslosen Blätter gründet.

In seiner Jugend freute sich Dürer an dem Reichtum künstlerischer Erscheinung in der Welt und er erweiterte dadurch höchst bedeutsam den künstlerischen Blick. Da er älter wurde, beschränkte er sich in dem Stoffe, aber er vertiefte sich und zuletzt bleibt er bei einem Problem stehen, demgegenüber alles andere zurücktritt. Es ist das Studium des Menschen; aber was fesselt ihn vor allem an diesen. Nicht der Gedanke, Menschen zu bilden, die schöner als unser Geschlecht, wie es Raffael getan, auch nicht der Wunsch, ein Menschengeschlecht zu schaffen, das gewaltiger wäre denn wir, wie es der große Michelangelo erdacht. Dürer sagt: Bilde dir nicht ein, etwas besser machen zu können als die Natur, denn die Natur ist Gottes Geschöpf und bis zu seinem letzten und



ALBRECHT DÜRER CHRISTUS AM ÖLBERGE

Kupferstich (vgl. S. 27).

sten Sinne des Wortes sind ihm hiezu auch die Porträts. In den zwanziger Jahren beobachten wir in ihnen eine mächtige Steigerung des inneren Gehaltes, ich erinnere nur an die großartigen Charakterköpfe, das sog. Imhof-Porträt von 1521 in Madrid, oder an das Holzschuher- und Muffel-Porträt von 1526 in Berlin. Wir staunen, wie diese Nürnberger Bürger mächtige Personen geworden, wie sie innerlich gewachsen sind gegenüber Dürers früheren, doch auch so charaktervollen Bildnissen — nicht weil das Geschlecht ein anderes geworden, sondern weil aus ihnen ein Stück Dürerschen Geistes spricht, des tiefblickenden großen Mannes, den wir in Dürers reifsten Werken verehren.

Unser innerstes Ringen, die tiefste Arbeit menschlichen Geistes verkörpert jetzt Dürer, den bedeutendsten Vorwurf hierfür geben ihm die großen idealen Gestalten der Apostel.

1514 begann Dürer mit Paulus und Thomas die Folge von fünf Kupferstichen der Apostel, wovon 1523 Simon und Bartholomäus folgten und 1526 Philippus. 1516 malte Dürer die beiden heute in den Uffizien bewahrten Brustbilder von Philippus und Jakobus. Philippus, eine in sich gewaltig arbeitende Natur, noch ergreifender aber der greise Jakobus. Ein Leben voll Mühe und Arbeit spricht aus diesem tiefdurchfurchten Kopfe; ein Leben voll Entsagen, voll ehrlichen Kampfes nach dem Reinen und Höchsten und doch fühlt er, wie die schmerzdurchzuckten Züge verraten, noch am Ende dieses Lebens, wie schwach die eigene Kraft, und betet »sondern erlöse uns von dem Übel«. Dürer aber schrieb neben diesen Kopf: Sancte Jacobe, ora pro nobis!

Aus dem eigensten Wesen, den innersten Gedanken Dürers, den die religiösen Fragen

größten Werke offenbart sich sein strenges Naturstudium darin, daß er wahr und schlicht durch die Wiedergabe der Natur bleibt, trotz alles idealen Gehaltes seiner Figuren, in denen er, wie er selbst sagt, den Schatz des Herzens offenbaren will. Andere haben daher schönere Menschen gebildet als Dürer, andere gewaltigere, tiefere, aber geistig bedeutendere keiner.

Der Wunsch, sich immer mehr auf das Studium großer Charaktere zu beschränken, tritt namentlich seit 1514 in den Vordergrund von Dürers Schaffen, am bedeutendsten in einer Reihe von Apostelgestalten. In zahlreichen Studien strebt er darnach, einfach und wahr, aber groß und bedeutend die Menschengestalten zu erfassen. Naturstudien im höch-

seiner Zeit so tief beschäftigten, wuchsen diese Gestalten hervor und so sprach er in ihnen auch die Summe seines Lebens aus in den beiden großen Tafeln, die er 1526 zu seinem Gedächtnis dem Rat von Nürnberg verehrte und die wir heute in unserer Pinakothek besitzen.

In vier mächtigen Gestalten schildert Dürer die Gegensätze großer Charaktere im Denken und Fühlen, über das höchste und letzte, was unseren Sinn und unser Herz bewegt. »Die vier Temperamente« wurden sie daher schon von Dürers Zeitgenossen genannt, weil man in diesen die Grundzüge seelischer Charakteristik ausgesprochen sah.

Petrus, der Phlegmatiker, als der ruhige Forscher, Markus, der heftig erregte, begeisterte Sanguiniker, treten, da sie Dürer ferner lagen, zurück. Im Vordergrunde stehen Johannes und Paulus. Johannes, ein Mann voll ruhigen Ernstes, blickt sinnend in das Buch, in dem der Anfang seines Evangeliums, der große, gedankenschwere Satz angedeutet ist: »Im Anfang war das Wort«. — Es ist der tiefe, grübelnde Forscher, das melancholische Temperament, dem jene düsteren Augenblicke nicht erspart bleiben, die Dürer so erschütternd in dem großen Stiche der Melancholie von 1514 gegeben. Aber nicht sie



ALBRECHT DÜRER DAS WAPPEN DES TODES
Kupferstich vom Jahre 1503



ALBRECHT DÜRER HERRSCHER TOD
Kreidezeichnung im British Museum, London

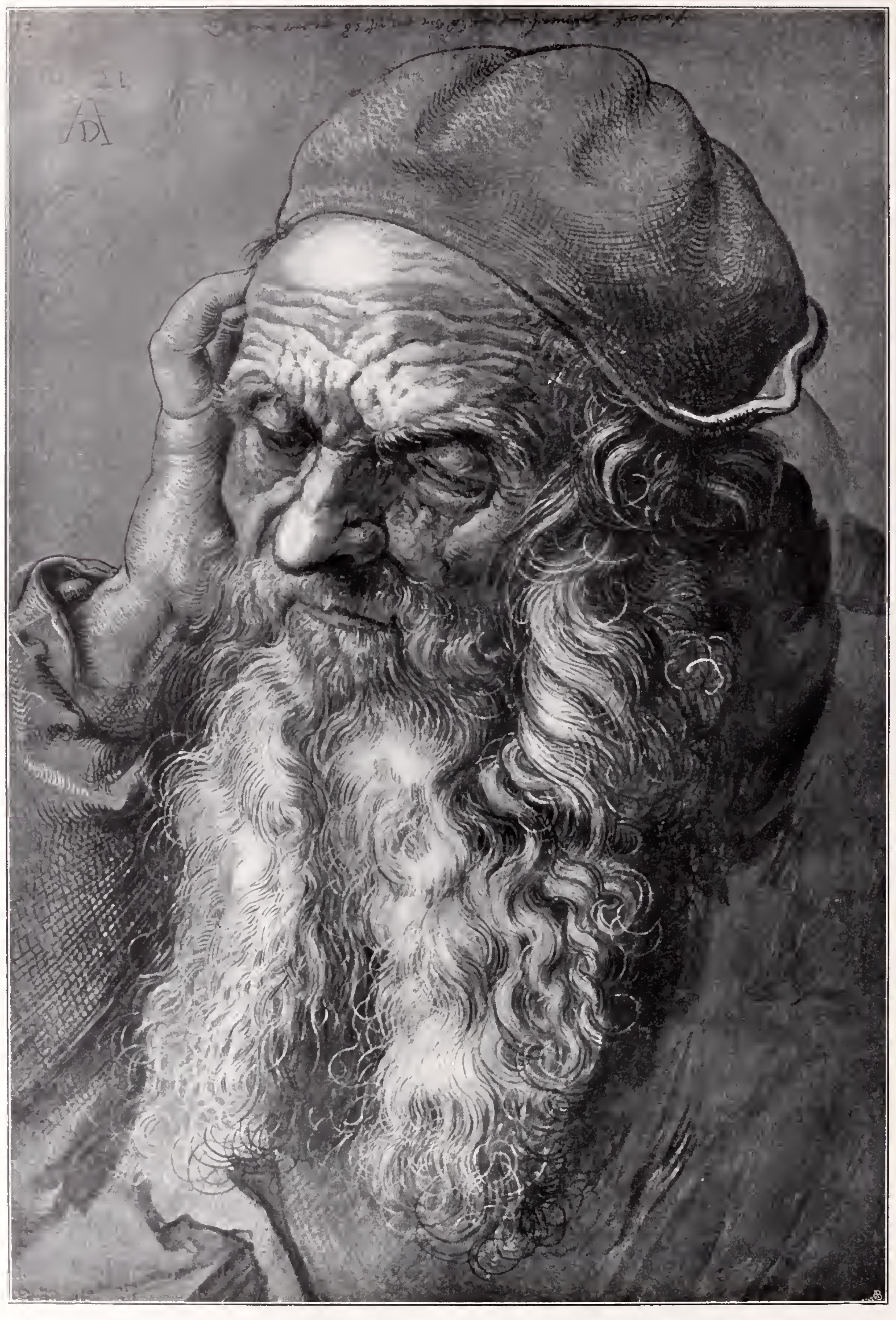
will er hier schildern, sondern den Mann, der sie überwindet, durch den Kampf in ihnen und gegen sie sich vertieft und fest wird.

Paulus, der Choleriker, hält in der Rechten den mächtigen Zweihänder, erheben wird er das Schwert nur, wenn es die äußerste Not gebietet. Das Buch, das auf seinem linken Arm ruht, hat er geschlossen. Er hat erkannt, daß Wahrheit ist, was in ihm steht. Er, dem das Feuer der Jugend geblieben, der es aber gemeistert durch die Festigkeit des Mannes, wird diese Wahrheit predigen, er wird sie auch verteidigen bis zum äußersten.

Menschen sind diese Apostel, Menschen, wie sie auf unserer Erde wandeln, aber wahrhaft große Menschen voll tiefen Gemütes, reich an großen Gedanken, sie, denen die höchste Aufgabe zufällt, zu forschen im Worte Gottes, es zu künden und zu verteidigen. Sie künden aber auch von Dürers eigenstem Wesen, von dem, was er sich in einem innerlich tief bewegten Leben errungen, er, dessen Jugendbild von 1500 (Abb. S. 3) in der Pinakothek schon bei dem Neunundzwanzigjährigen die ernsten Züge des Denkers zeigt, dessen großes, klares Auge uns aber auch so offen, treuherzig und liebevoll ansieht.

Am 6. April 1528 schloß sich dieses Auge. Sie trugen ihn hinaus, an den Stationen Adam Krafts vorüber, zum Johannisfriedhof und sein Freund Willibald Pirkheimer setzte ihm die Grabschrift: »Quicquid Alberti Dureri mortale fuit, sub hoc conditur tumulo.«

Was sterblich war an Dürer, das lag unter diesem Hügel. Was sterblich war, aber nicht mehr! — Denn, was sein Geist geschaffen, das lebt fort und soll fortleben im Herzen des deutschen Volkes, dessen Fühlen er so warm und innig, dessen Gedanken er so groß und bedeutend ausgesprochen hat.



ALBRECHT DÜRER *Pinselzeichnung. Wien, Albertina* STUDIENKOPF



KARL HAIDER CHARON

1. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

DIE JAHRESAUSSTELLUNG IM GLASPALASTE UND DER DEUTSCHE KÜNSTLERBUND (SEZESSION)

Schluß

Vom Deutschen Künstlerbund, der in den Räumen der Sezession ausstellt, hat man nach den Ankündigungen in der Presse mehr erwartet, als er gehalten hat. Es ist eine Ausstellung, die nicht besser und nicht schlechter ist als alle andern vorher. Wie sollte auch etwas Neues, Großartiges zustande kommen, da ja die Künstler dieselben sind und in dem gewohnten Schaffen auch nicht über ihren eigenen Schatten springen können. Zweifellos sind einige hervorragende Werke da, aber daneben und mitten darunter hängen so viel belanglose Sachen, die, wenn sie nicht Köder fürs Publikum sind, im Sinne der Genremalerei, doch auch zum fröhlichen Dilettantismus gehören, selbst wenn der Träger des Namens eine sogenannte Größe ist. Es ist wirklich keine Phrase, wenn ich behaupte, daß in keiner Zeit die Natur mit größerem Eifer und heißerem Bemühen studiert wurde als in der heutigen, aber auch das ist keine Phrase, daß die Kunst, indem sie dadurch die Tradition verließ, nichts mehr von den Alten lernen wollte, den künstlerischen Geschmack verlor. Denn geschmackvoll sind die ausgezogenen Modelle wirklich nicht, wie sie z. B. Karl Hofer malt, der bei seinen splitternackten Frauenzimmern das betont, was man gemeinlichhin zu unterdrücken pflegt. Das Nackte in der Kunst kann wahrhaftig edel, erhaben und groß sein, wie es die alten Meister von den Zeiten der Griechen an so oft bewiesen haben, ja es kann sogar den starken, dem Menschengeschlechte nun einmal innewohnenden, natürlichen, gesunden Impul-

sen Ausdruck gegeben werden, wenn lautere, künstlerische Absichten vorliegen und keine unreinen, welche die ernsten Faktoren des Liebeslebens nur von einer pikanten und witzig sein sollenden Seite zeigen. Ph. Klein will dies allerdings nicht in seinem sonderbaren Bilde zweier Freundinnen, die eine ist nackt, die andere bekleidet, die nackte posiert und wird von der reich kostümierten durchs Lorgnon betrachtet. Zu welch trivialen Werken die alten Meister ihre hehrsten Schöpfungen herleihen müssen! Die »irdische und himmlische Liebe« von Tizian spukt so vielen Malern in den Köpfen und doch konnte bis jetzt keiner den grossen unvergänglichen Venezianer ins geliebte Deutsch übersetzen. — O. Sohn-Rethel, dem auch der menschliche Körper ein willkommenes Thema zur Kunst ist, hat das Bestreben, in dem Bilde eines jungen Hirten mit Schafen über die Natur hinauszugehen, aus realen Dingen künstlerische Werte zu prägen, er will Realität nicht nachahmen oder ihre naturalistische Seite zeigen, sondern die Poesie aus den Geschöpfen der Natur herauslesen oder in sie hineintragen, um dadurch einen Stil zu erreichen, der ganz persönlicher Art ist. — Louis Corinth versucht dies wohl auch in seiner »Salome« und ringt Bewunderung ab für seine kräftige Veranlagung, die sich brutal und rücksichtslos ausspricht. Man hat aber das Bedauern, daß ein solch begabter Mensch unserer ohnehin wenig rubensmäßig veranlagten Zeit in seinen Werken keine veredelnde Wirkung hinterläßt, sondern gerade das Gegenteil. Und dies dürfte auf noch so manchen der in an Kraftmeierei und Palettenwüstenei grenzender Art hier auftretenden Maler anzuwenden sein. Direkt unangenehm, sogar widerlich berührt Oskar Zwintschers »Knabe mit Lilie«, der in seiner zwitterhaften Nacktheit an gewisse spätrömische Plastiken erinnert und in der gewollten, herbeigezerrten Symbolik noch ins ekelhaft Süßliche gesteigert wird. Zwintscher hatte vor Jahren, als die Sezession mit ihren ersten Ausstellungen an die Öffentlichkeit trat, mit einigen kraftvollen Arbeiten Höheres versprochen. Ebenfalls abstoßend wirkt der Leichnam Christi von Chr. Landenberger, in den grünlichen Tönen gehalten, welche der Zersetzung des Körpers vorausgehen. Obgleich an sich das gestellte Problem von rein technischem Standpunkte aus gut gelöst ist, kann der Maler trotzdem niemandem zumuten, hier eine Christusgestalt im gläubigen Sinne zu sehen. Da ist Franz Stuck, ebenfalls mit starkem künstlerischem Temperament veranlagt, bedeutend höher. Allerdings verdankt er das Beste, was er besitzt, den Alten, trotzdem ist er ein »moderner« Maler, das muß man scharf betonen, obgleich er äußerlich einer Vereinigung angehört, welche das Malen in Stuckschem Sinne durchaus nicht als Malen bezeichnet. Stuck ist ein ungewöhnlich für malerische Werte begabtes Talent, das viel kann, aber es sich mit Hilfe der Alten oder schon von ihm selbst Gegebenem manchmal zu leicht macht, wie bei der »Susanna« mit dem blauen Badetuche, welche eine geschwisterliche Ähnlichkeit mit einer früheren »Eva« aufweist. Eine ganz vortreffliche Leistung dagegen ist der mit den wenigsten Mitteln fein modellierte Frauenkopf

KARL HAIDER — MÄDCHEN MIT BLUMEN
1. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession 1904



ROB. RAUDNER DER BLÄTTER LETZTE STUNDEN

Münchener Jahresausstellung im Glaspalast 1904

auf rotem Grunde und das liebliche Kinderbild: »Die Gratulantin«, in welches Stuck eine neue originelle Note hineingebracht hat. Geht hier der Künstler, wie so oft in seinen Werken, von der pompejanischen Wandmalerei aus, so Leo Samberger in den Bildnissen auf dem Umwege über Lenbach von den Italienern der Renaissance. Gerade glücklich ist er in den neu ausgestellten, meist älteren Arbeiten nicht, das Bild: »Nachtgedanken« wirkt fast posiert. Albert von Keller versucht mit Aufbietung aller ihm noch zur Verfügung stehenden Kräfte in der Bildnisstudie der bekannten vielbesprochenen Schlaftänzerin »Madeleine« den hysterischen Zustand in gewaltig verzerrten Zügen glaubhaft wiederzugeben, ohne dies Gewollte zu erreichen. Es erscheint auch, abgesehen von dem zweifelhaft psychologischen Interesse, nicht gerade geschmackvoll, eine momentan aufs äußerste angespannte Grimasse im Bilde dauernd festzuhalten. H. v. Habermann outriert ebenfalls in seinem gleich einem Ornament behandelten Damenbildnisse, das hell auf grünem Grunde gehalten ist. Ebenfalls knüpft Ad. Hengelers entzückende poesievolle Kunst an alte Traditionen, indem die dekorative Farbenwirkung zum künstlerischen Prinzip erhoben ist und der Maler die alte, immer noch so reizvoll bleibende Temperatechnik pflegt. Wie Hengeler, so wandeln in ähnlichen Bahnen L. v. Zumbusch, Hans Thoma, der insbesonders in dem religiösen Thema, »Christus und Magdalena« christliche Kunst beabsichtigt, aber nicht innerlich empfindet, Max Kuschel, von Karl Haider gar nicht zu reden, welcher im Zeitalter der Eisenbahnen und Elektrizität wie ein aus dem Mittelalter hervortauchender Meister anmutet, dergleichen die alten Kölner und Nürnberger Schulen besaßen. Geben diese Künstler und noch so manch andere, wie der ausgezeichnete Toni Stadler im »Sommerabend« über weitgedehntem Land, der Künstlerbund-Ausstellung ein mehr oder weniger altmeisterlich-traditionelles Gepräge, so H. Zügel, C. Hegenbarth, J. Junghanns, Hans v. Hayeck, Hubert v. Heyden, R. v. Schramm-Zittau, Ludwig von Hoffmann, Graf Kalckreuth, Albert von Keller, Max Liebermann und der schon früher genannte Louis Corinth die moderne Signatur. Der in Berlin so hoch geschätzte Max Liebermann dürfte mit den hier ausgestellten Werken, welche absolut nichts Neues sagen, kaum in Betracht gezogen werden, sie sagen viel zu wenig. Der Maler zeigt uns nur eine witzig sein sollende Art, wie man Feinschmecker durch Mätzchen blenden kann. Auch die »Amsterdamer Papageien-Allee« bedeutet, obgleich sie etwas weniger »keck« wie der »Biergarten« gemalt ist, weiter nichts als eine an der Oberfläche haftende hohle Mache. Für Graf L. v. Kalckreuths Malereien fehlt mir das Verständnis. Einen Menschen, der in solch riesenhafter Größe die langweiligste Landschaft mit dem dürftigsten Können malt, ohne zwingenden Grund, den kann man als Künstler nicht ernst nehmen. Noch weniger kann ich den sonderbaren Malereien Max Klingers entgegenkommen und erst in solch großer Auflage! Ich glaube immer zu sehen, daß dieser Maler über recht wenig technisches Können verfügt, und es vergleichbar ist mit dem Lallen eines Kindes. Es kann dieses totale »Nichtverstehen« vielleicht ein Defekt meinerseits sein, denn welcher Kunstschreiber wäre so allseitig gebildet und verständnisvoll, daß er allen so unendlich verschiedenen Persönlichkeiten das ihnen Gebührende zuteil werden ließe. Das scheinbare Erkennen jedes Talentes, wie es heute Mode ist, führt zur schablonenhaften, recht artigen Verlogenheit, der sich doch nicht ein jeder



ALOIS ECKARDT KIRSCHENZWEIGE

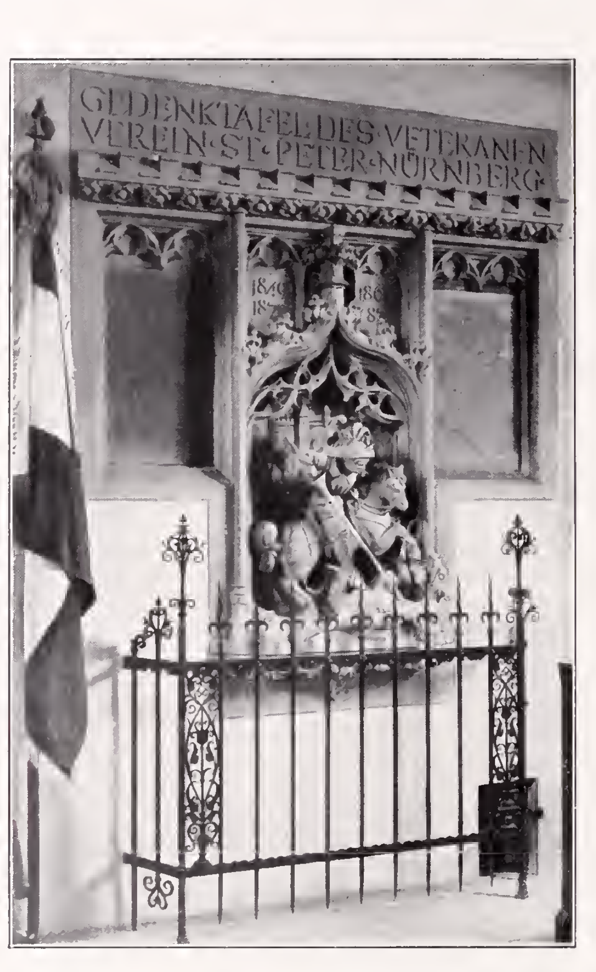
Münchener Jahresausstellung im Glaspalast 1904



KARL SEILER — JOHANNISKIRCHE IN MÜNCHEN

Münchener Jahresausstellung im Glaspalast 1904

anheimgeben mag. Max Slevogt ist in dem Bildnisse Andrades als Don Juan vollständig entgleist, da sind so viele positive Mängel in Zeichnung und Modellierung, die jede noch so künstlerische Auffassung, wenn sie vorhanden wäre, töten müßte. Ebenfalls ist W. Trübner nicht frei von Fehlern, obgleich er in dem frisch heruntergebürsteten Herrenporträt mit M. Slevogt nicht verglichen werden darf. Die eigentlichen Führer und Gründer der modernen Malerei sind meist mit bescheidenen Werken vertreten und diese selbst wirken heute nicht mehr modern, woraus absolut nicht zu schließen ist, daß dies nun keine Kunst mehr sei. So bringt Fritz v. Uhde einen brillant gemalten Gartenwinkel, ferner reihen sich einige der besten Landschafter an, die alle mit tüchtigen Arbeiten vertreten sind, P. Crodel, Gg. Flad, Paul Keller-Reutlingen, R. Kayser, Bernh. Buttersack, Carlos Grethe, Al. Hänisch. Auch L. Dill ist da und bald hat er in Vereinfachung von Zeichnung und Farbe die »Tapete« erreicht, wie denn in der Manier der absichtlichen Stilisierung W. Leistikow zum Rouleau-Maler demnächst avancieren wird. Ludwig Herterich hat sein sonst so einseitig gepflegtes malerisches Gebiet erweitert und ist in dem Bilde »Frau Professor Littmann mit Tochter« zu einer altmeisterlich-englischen Malerei, zu einer kräftigen Farbe zurückgekehrt, die im Auftrage aber noch alle ans Kokette streifenden, jedoch in Wirklichkeit herausgequälten Eigenheiten zeigt. Ein energischer Zeichner, welcher auch mit Phantasie begabt ist und etwas auszudrücken versteht, ist Julius Diez. Unter seinen Arbeiten fällt am vorteilhaftesten der köstliche Irrgarten auf, ein Zauberwald, durch dessen reichverzweigte Lorbeergänge die lebendig gewordenen, steinernen, kleinen und rätselhaften Wesen ein neckisches Spiel treiben. Die weiche, geschmeidige Pastelltechnik entspricht hier trefflich dem Gegenstand. Jul. Diez gehört zu den wenigen jungen Künstlern, welche bei aller und jeder Phantasiekunst dem Unwirklichen den Wirklichkeitsschein zu geben vermögen und darauf kommt bei solchen Darstellungen alles an. Im Gegensatz dazu steht Martin Brandenburg, der mit der Wiedergabe des »Waldesschauer« sich auf die ganze materielle Stofflichkeit beschränkt. — Der kleine, aber zu intimem Kunstgenuß einladende Plastiksaal enthält einige tüchtige Arbeiten, die meist auswärtigen Künstlern angehören. Neue Offenbarungen überraschen aber den Beschauer hier nicht, vielmehr sieht man, wie einige Künstler, unter anderen M. Streicher in seiner Bronzebüste, frohgemut den Geist der Renaissance in sich aufzunehmen versuchen, andere, wie Georg Wrba bei der Büste einer Dame in Marmor, jene antike Herbheit in Weichheit aufzulösen bestrebt sind. Eigenartiger steht schon, weil er nur von der Natur ausgeht, Alex. Oppler da, mit zwei Büsten eines Fischers und einer Fischerin aus der Normandie. Von ätherischer Zartheit und eleganter ausdrucksvoller Modellierung ist ferner noch seine Marmorbüste eines jungen Mädchens. Das unstreitige Verdienst der Franzosen, daß sie als die ersten sich von fremder Kunst befreit haben, hat sich auch Oppler zunutze gemacht. Wie notwendig die Loslösung von hellenischer und italienischer Kunst des 16. Jahrhunderts war,



J. SCHMITZ VETERANENDENKMAL IN ST PETER, NÜRNBERG

beweisen uns noch all jene Künstler, welche noch immer in der Antike ihr Ideal sehen und glauben, aus ihr allgemein gültige Gesetze für die Plastik gewinnen oder sogar auf dieser unter ganz anderen Bedingungen entstandenen Kunst aufbauen zu können. Es ist ebenso ein großer Irrtum, wenn man glaubt, dort einzusetzen, wo die Hellenen aufgehört haben, als da weiterzumalen, wo Raffael stehen geblieben ist. Was unsere ganze Kunst, und dazu gehört die Plastik doch zweifellos, wieder zu einer rationalen bringen kann, ist das naive, fröhliche Schaffen, das an die Stelle der Ästhetik, der archäologischen Gesuchtheit und des geistlosen Schematisierens treten muß, damit sie wieder dem Nationalcharakter entspricht, wie zu den Zeiten des als finster verschrienen Mittelalters. August Gaul beschreitet in diesem Sinne schon rüstig den Weg in den verschiedenen Studien und Motiven, welche er dem Tierleben entnommen hat. Wie das beobachtet und auf das Organische eines Körperbaues hin modelliert ist, zeigen die spielenden Bären, die Gänse, vor allem aber die beiden ruhenden Ziegen in Bronze! Wuchtig in der Anlage ist dann noch der in großen Formen gesehene Löwe. Die verschiedenen Akte, die noch zu sehen sind, zeigen nicht gerade Hervorragendes. Von Louis Tuaillons »Amazone« ist man direkt enttäuscht, da die Erwartung von diesem Künstler eine größere war; auch A. Hudlers »Träumer« wirkt etwas gar nüchtern, fast akademisch langweilig. Origineller, eigenartiger ist ein flott modelliertes Kinderrelief aus Bronze von Herm. Hahn, von demselben Künstler stammt auch die Lenbach-Medaille, die den Feuerkopf des einzigartigen Bildnismalers wohl gut im Reliefcharakter modelliert zeigt, aber nicht die ausdrucksvollen Züge, die weniger in den kreisrunden Brillengläsern und in dem wirren Haupt- und Barthaar zu suchen sein dürften, wiedergibt. Franz Wolter.



HANS SCHURR ELISABETHENALTAR
St. Josephskirche in München





DU BOIS PLAKETTE DU BOIS PLAKETTE

Berliner Sezession 1904

BERLINER SEZESSION

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ, Berlin-Halensee

I.

Indem wir uns anschicken, über die beiden großen Kunstausstellungen des Jahres 1904 zu Berlin besondere Berichte zu geben, können wir doch nicht anders als mit einem Blick auf die allgemeinen Schäden des Ausstellungswesens überhaupt beginnen. Wie oft diese auch schon hervorgehoben sind: es wird vorläufig kaum zu oft geschehen können, daß man die Kritik über sie wiederholt, und daß man neue Ausstellungsformen anregt.

Was das heutige Ausstellungswesen so gefährlich macht, sind hauptsächlich folgende Punkte. Vor allem fehlt die Basis im sonstigen Leben, welche früher die künstlerischen Leistungen so fruchtbar begründet hatte. Man sieht es insbesondere an den Kunstwerken, die kirchlich oder wenigstens religiös sein wollen. An diesen Mangel schließt sich das weitere Unheil des vielberufenen Durcheinanders an, in welchem ein Bild das andere schädigt. Weiterhin ist das Prinzip einer auswählenden Jury gewiß gut geeignet, Dilettantismus fernzuhalten; allein es bringt uns in die Gefahr, daß subjektives Ermessen über objektiven Werten steht, und daß zahlreiche Künstler ein unverdientes Los erfahren.



DU BOIS PLAKETTE

Berliner Sezession 1904

Der vielleicht wenigst beachtete und vielleicht wichtigste Übelstand des Ausstellungswesens aber ist folgender. Wir brauchen heute wohl nicht erst zu wiederholen, daß alle Kunst Ausdruck in schönen Formen ist, also immer mit zwei Faktoren zu tun hat: dem, was der Künstler aus seinem Inneren heraus als den Gehalt des Werkes aussprechen will, und der Art und Weise, wie er diese Aussprache vollzieht.

Bei den schon erwähnten Mängeln des Ausstellungswesens tritt nun das Ausdrucksmoment der Kunst hinter ihr Formenmoment zurück. Insbesondere der Wetteifer im Gewinnen der Aufmerksamkeit unter so vielen konkurrierenden Werken verführt dazu, das formale, oder sagen wir: das rein artistische Element in übertreibender Weise zu bevorzugen. Wenn eine Ausstellung etwas



RAFF. SCHUSTER-WOLDAN FAMILIENBILDNIS

Münchener Jahresausstellung im Glaspalast 1904

Gutes wirkt, so wird sie es am ehesten in all dem tun, was man mit einem allerdings etwas weiten Ausdrucke die Technik nennt. Die einen Künstler haben es in der und der Weise gemacht; nun gilt es, die Sache entweder ebenso zu machen, oder just anders und womöglich in einer ganz neuen Weise; ein Übel, das sich leider bei jedem Ausstellungsmodus geltend machen dürfte.

Eine wirklich ganz neue Weise ist, das muß man sich immer wieder sagen, etwas wahrhaft Seltenes. Vor etwa einem Dezennium lebten wir tatsächlich in einem Zuge der Reform; heute müssen wir uns begnügen, einzelne Fortsetzungen oder auch Stillstände dieser Reform zu betrachten. So ist denn auch die diesjährige Ausstellung der Berliner Sezession im ganzen recht eintönig, kaum



BALTH SCHMITT — *In Privatbesitz* — FAMILIENBILDNIS

von dem Wandeln in den gewöhnlichen Gleisen des Interesses abzugehen, die allgemein genannten Namen mit den typischen Wiederholungen ihrer Werke eher beiseite zu lassen und statt dessen lieber manches unscheinbare Kunstwerk hervorzuholen, dem wir eine besondere Bedeutung zusprechen.

Die eigentlich bedeutenden Kräfte und Leistungen in der augenblicklichen Lage der deutschen Kunst stehen nicht auf dem Gebiete der Malerei, sondern auf dem der Architektur und des Kunstgewerbes. Die Berliner Sezession beschränkt sich, mit Zuziehung von ganz wenigen Plastiken, auf die Malerei und sieht auch davon ab, ihren Interieurs eine solche dekorative Art zu geben, wie sie in manchen Kunstsalons und etwa auch in einer oder der anderen süddeutschen Sezession üblich ist. Und diese Malerei, die uns die Berliner Sezession bringt, ist großenteils eine epigonische Fortsetzung der Pariser Kunst. Dabei müssen wir auf den merkwürdigen Umstand hinweisen, daß jene deutschen Künstler, die als Namensträger der Sezession so viel böses Blut gemacht haben, so recht eine Sezession. Und unsere Berichte wollen nichts weniger sein als die beliebte Aufzählung von möglichst vielen Namen mit allen möglichen Charakteristiken. Man pflegt dies teils aus persönlichen Interessen, teils um der Gerechtigkeit willen zu tun. Eine wirklich vollauf abwägende Gerechtigkeit ist in solchen Fällen auch beim besten Willen nicht möglich; und darum kann ein gutmeinender Ausstellungsbericht in der Hauptsache doch nur über die Typen berichten, welche die augenblickliche Kunst im ganzen kennzeichnen. Auch die Illustrationen können unmöglich in genau zutreffender Weise die wirklichen Abstufungen der Verdienste wiedergeben. Dabei haben wir uns noch eigens bemüht,

eigentlich weder böse noch blutig sind. Die Namen v. Hofmann, Leistikow, Liebermann, v. Uhde bedeuten einen recht hohen Betrag von künstlerischen Verdiensten. Allein geradezu herausfordernde, wesentlich neue Weisen, die Welt zu sehen, haben sie doch nicht gebracht. Und was sie heute bringen, ist erst recht weder neu noch aufreizend. Nennen wir von dem Ersterwähnten das in natürlicher Weise allegorische Bild »Am Scheidewege«, von dem Zweiten unter mehreren eigenartigen Landschaften den »Herbst«, von dem Dritten etwa die nähenden Frauen, welche als »Sommernachmittag« bezeichnet sind, von dem Letztgenannten das alte Bild »Der Leierkastenmann kommt«, so haben wir einen

großen Teil dessen bereits erledigt, was man von einem Bericht über eine Berliner Sezession erwarten möchte.

Die modernen Maler jedoch, welche wirklich in ganz eigenartiger Weise die Welt sehen, und von denen man sagen kann, daß sie auf unsere Tätigkeit des geistigen Sehens in einer anfangs verletzenden Weise einwirken, bis man sich an sie gewöhnt hat und nun ihr großes Können bewundern kann: diese haben tatsächlich nicht so viel schlimmes Aufsehen gemacht und sind zwar nicht rasch und am wenigsten in weiten Kreisen, in engeren dagegen um so mehr anerkannt worden. Hierher gehören vor allem Strathmann und Thoma.

Ein Künstler aber, von dem das Gesagte in ganz besonderer Weise gilt, ist Hodler. Seine großen, harten Linien, mit denen er Gestalten schafft, die weit von allem Süßen oder selbst Anmutigen entfernt sind, haben es nicht leicht, uns für den Künstler zu gewinnen; und doch ist es nicht anders möglich, als diese mächtige Sprache hingebend auf sich wirken zu lassen. Diesmal macht am meisten Eindruck eine große Malerei, die vorerst nur als Karton auftritt: »Rückzug von Marignano«. Indessen interessieren uns diesmal noch mehr seine Landschaften; wir kommen auf sie noch zurück.

In neuer Weise tritt hier ein Künstler auf, der ebenso überrascht, indem er mit seinen feinen Linienführungen Anblicke von Straßen, von Wohnungseingängen und dergl. darbietet, die wir wiederum im ersten Augenblick für unnatürlich halten und doch bald als völlig berechtigt anerkennen können (es sind auch diese sämtlichen Bildchen bereits verkauft). Walsers »Am Fenster«, »Der Blumenladen« und als besondere Leistung von Perspektive »Die Straße«: das sind die Themen, in denen der Künstler seine Zeichnung, allerdings mit etwas weniger malerischem Interesse, entfaltet.

Interessante Eigenarten finden wir im übrigen doch nur dann, wenn wir mit geringeren Ansprüchen ins einzelne gehen. Darin unterscheidet sich diese Ausstellung vorteilhaft von der »Großen«: man kann hier mehr als dort verfolgen, in welcher verschiedenen Weise die einzelnen Maler die Punkte, die Linien, die Flächen und auch die Lichter und Farben als Darstellungsmittel verwenden.

Das Operieren mit Punkten, speziell der sogenannte Pointillismus, ist hier eigentlich nur von wenigen vertreten: hauptsächlich von Baum in zwei Landschaften und von Stremel in einer Interieurscene. Interessanter ist uns, daß andere mit größeren Punkten arbeiten, so daß es sich bereits dem Operieren mit eigentlichen Flächen nähert. In dieser Weise, aber noch zum eigentlichen Pointillismus gehörig, bringt Moll ein Interieur mit prächtig schillernden Farben, die sich allerdings wohl nur auf weite Entfernung hin so vollenden, wie es diese Malweise beabsichtigt. Ähnlich sind ein Kleefeld von Claus und besonders zwei Stilleben von C. Herrmann.

Während die ältere Malweise einerseits mit einfachen Linienstrichen arbeitet und andererseits durch gleichmäßiges Verreiben der Farben entsprechende Flächen erzielt, suchen manche Künstler der neuen Richtung u. a. eine stärkere Leuchtkraft zu erreichen mit den sogenannten Klecksen. Kleine, ziemlich gleichförmige Flächen, deren Konturen aber nicht eigentlich mit den Umrissen der abgebildeten Gegenstände zu tun haben, werden so aneinander gereiht, daß sie schließlich doch wieder ein



FRANZ WILH. VOIGT — DIE MALERIN
Münchener Jahresausstellung im Glaspalast 1904 aus der Gruppe »Die Scholle«



FRANZ MÄCKER LANDSCHAFT AUS SCHLESWIG
Münchener Jahresausstellung im Glaspalast 1904

weislich kombiniert mit einem verwandten Darstellungsmittel: mit bandartigen, langen Strichen. Auch die später nochmals zu erwähnende »Magdalena« von Block ist so gemalt.

Ein Künstler, der einen in ähnlicher Art kühnen Strich besitzt, ist Trübner, zumal in seiner »Herbstlandschaft«. Auf eine Weise, die schwer zu beschreiben ist, wird der Pointillismus weiteren Sinnes verwendet in dem farbenschillernden Anblick eines »Orangenmarktes« von Robinson aus New York.

Haben sich die älteren Schulen die Herausarbeitung des Konturs angelegen sein lassen, so betonen neuere die Silhouette. So die Worpsweder, die diesmal spärlich vertreten sind, in der eben angedeuteten Weise wohl lediglich durch »Die Scholle« von Mackensen. Modersohn steht dahinter nicht zurück; doch seine »Moorstimmung« und auch sein »Aus meinem Garten« fesseln uns mehr durch ihre rührende, kindliche Innigkeit als durch jene formalen Mittel. Im übrigen reihen sich Malweisen an, welche man schon seit längerer Zeit unter Ausdrücken wie »breit« zusammenfaßt. Hierher gehört z. B. Schramm-Zittau, und zwar abgesehen von einem seiner Hühnerbilder durch sein »Nach dem Gewitter«. Eine richtige Flächenkunst geben auch »Wintermorgen« und »Maitag« von Bechler aus der »Scholle«. Eine eigentümliche Kombination von scharfen Linien, zumal zur Darstellung von Masten und dergl., sowie von Flächen zur Vorführung von Leibern, von Schiffsrümpfen u. s. w. findet sich bei dem Holländer Bosch-Reitz in dem »Hafen von St. Ives«.

Wollten wir auf die Kunst der Lichtwirkungen eingehen, so würden wir entweder zu weit kommen, oder bei strengerer Kritik kaum etwas Bemerkenswertes finden. Abgesehen von einigem, das wir bei der Landschaft erwähnen werden, sei der Versuche

unserem Sehen entsprechendes Bild des Gegenstandes geben, und daß namentlich Reflexlichter ihre eigenste Wiedergabe finden. Wir sind heute hoffentlich darüber hinaus, unter dieser Technik nur eine Schlechtmalerei zu verstehen. Nur kommt es natürlich im Verlaufe der Entwickelung dazu, daß diese Malweise erstarrt und auch wieder Epigonen macht. Am deutlichsten lernt man sie kennen in der, einen eigenen Saal füllenden, Gruppe der Münchener »Scholle«: namentlich Georgi »Im Walde« und Münzer »Im Morgenkleid« und »Bauernmädchen« zeigen die Bedeutung dieser Darstellungsweise; doch findet sich auch hier manche andere Weise. Vielleicht die größte Wirkung hat in dieser Richtung Pleuer mit seinen »Kohlenträgern« erreicht. Reiniger, gleich jenem ein Stuttgarter, verwendet in seiner »Landschaft« ebenfalls die flächige Technik, aber in mannigfachster Weise, und

gedacht, mit möglichst wenig Licht zu wirken. Ganz dunkel, aber voll geheimnisvoller Leuchtkraft, hält v. Keller seine »Auferweckung«, bei welcher das optische Zurücktreten der Gestalten des Hintergrundes hinter den, auch sehr effektlos gehaltenen, Christus die Stimmung eines magischen Einwirkens gut ausspricht. Eine Art von bloßem Hauch oder von künstlicher Verschleierung einer Scene, die man früher mit dem entgegengesetzten Extrem von Klarheit und Schärfe gemalt hätte, findet sich bei »Mutter und Tochter« des Parisers Carrière.

Was nun die Farbe betrifft, so müssen wir uns ein für allemal sagen, daß man sie von Germanen und namentlich von Deutschen immer weniger wird erwarten können als von Romanen; ebenso von Norddeutschen weniger als von Süddeutschen, und von Berlinern am wenigsten. Trotzdem bemühen sich unsere Maler nach Farbe eigentlich mehr als nach anderem, in der »Sezession« wie in der »Großen«. Wo sie aber Gutes leisten, dort liegt es in der Zeichnung eher als in der Farbe. Ganz besonders gern streben sie nach Farbenwirkungen, wo diese am wenigsten am Platze sind. Sehen wir ab von solchen Virtuositätsstückchen, wie es das »Russische Bauernmädchen« von Maliawine und besonders der »Sonntagsbesuch« von Perlmutter sind, so haben wir namentlich damit zu tun, daß Gemälde, die ihren Kern anderswo haben müßten, hauptsächlich als Farbenstudien angelegt sind. Wir werden darauf hauptsächlich bei den Porträts zurückkommen.



AMIET — MUTTER UND KIND
Berliner Sezession

In geringerer Weise gilt dies von den religiösen Bildern, zu denen wir jetzt schreiten. Unter den religiösen Bildern versteht man heute — in einer Weise, die zeigt, daß man über das sogenannte inhaltliche oder gegenständliche Denken immer noch nicht hinaus ist — solche Werke, deren Sujet dem religiösen Gebiet entnommen sind. Wäre dies richtig, so würden wir mit den vielen an sich guten Malereien, die es hier gibt, recht zufrieden sein können. Allein eine noch so meisterhafte Darstellung eines religiösen Gegenstandes entspricht dem Charakter dieses noch immer nicht, wenn nicht das ganze Bild darauf zielt, den dienenden Charakter alles religiösen Wesens, das Aufgehen des Irdischen in einem höheren Reich, so darzustellen, daß nun auch der Maler seine Kunst lediglich als Mittel zu jenem Zweck darbietet. Davon oder gar im engeren Sinne von kirchlicher Kunst, deren eigentliche Vertreter ja anderswo zu Hause sind, findet man in solchen Ausstellungen so gut wie gar nichts, und wir müssen



FRIEDR. WIRNHIER — PRETIOSEN
Münchener Jahresausstellung im Glaspalast 1904

daraus, sowie aus anderweitigen Erfahrungen schließen, daß auch unsere Lehrstätten der bildenden Künste es völlig versäumen, ihre Schüler nicht nur zu religiösen Gegenständen, sondern auch zu der diesen entsprechenden Gefühls- und Arbeitsweise zu erziehen. Das mindeste, das dabei verlangt werden kann, ist der seelische Ausdruck; aber schon an diesem fehlt es in hohem Maß. Das charakteristische Beispiel ist diesmal von einem der Hauptführer der Berliner Sezession, von Corinth, seine »Grablegung«. Keineswegs soll es etwa ein Naturalismus sein, um dessen willen uns das Bild als ein negatives Muster erscheint. Viele wahrhaftig religiöse Kunst der Vergangenheit, beispielweise bei Spaniern in der späteren Renaissance, hat darin Stärkstes geleistet. Allein daß bei Corinth neben dem Interesse für die formalen Mittel der Ausdruck wesentlich zurücktritt, und daß die Gesichter der Beteiligten, namentlich das Mariens wahrhaft gefühllos sind, zeigt uns, wie wenig hier etwas anderes zu erwarten ist als eine Virtuosität, die sich das andere Mal in gleicher Weise mit dem Porträt einer modernen Künstlerin (Tiny Senders) beschäftigt, das aber nun wiederum mehr durch seine Formengeschicklichkeit als durch einen seelischen Ausdruck interessiert.



CHR. ROTH — MSG. VASSALLO DI TORREGROSSA
Münchener Jahresausstellung im Glaspalast 1904

(Schluß folgt.)

DIE GESELLSCHAFTLICHE UND SOZIALE STELLUNG DER KÜNSTLER IN IHRER GESCHICHTLICHEN ENTWICKLUNG

Von MAX FÜRST

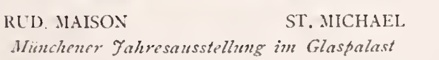
I.

Die gewaltigen Gärungen und Veränderungen, die besonders seit der französischen Revolution das menschliche Gesellschafsgefüge durchgemacht, die mannigfachen sozialen Verschiebungen, welche vor allem die Gegenwart gebracht hat, lassen das Augenmerk mehr als je auch auf die Geschichte der früheren Zustände in den verschiedenen Gesellschaftsgruppen gerichtet sein. Aus den Ruinen einer einst festgefügten, nun größtenteils zusammengebrochenen mittelalterlichen Gesellschaftsordnung sehen wir, freilich meist unter heftigen geistigen Gewitterstürmen, neues Leben hervorwachsen, so daß uns das Einstige, das Gewesene eben unter historischen Gesichtspunkten besonders beachtenswert erscheint, und dieses um so mehr, je eiliger und klangloser die sogenannte, aber nicht immer richtig benannte »gute, alte Zeit« am weiten Horizonte der geschichtlichen Wandlungen zu entschwinden sich anschickt.

Zu den Gesellschaftsgruppen, die im Gesamtrahmen des Kulturschaffens zu allen Zeiten eine besonders wichtige Stelle eingenommen haben, gehören bekanntlich die Künstler. Ob ihrer Tätigkeit schon im grauen Altertum gesucht und angestaunt, der sozialen Ordnung nach jedoch meist in untergeordnetem Range, oft sogar dem Sklavenstande angehörig, im Mittelalter fest dem Handwerks- und Zunftgefüge eingeschlossen, in der Renaissanceperiode aber allmählich zu höherem Standesbewußtsein aufsteigend und den alten

Zwangsverbänden sich entwindend, sehen wir heute die Künstler gesellschaftlich vielfach zwitterhaft einmal nach oben, ein andermal nach unten zugeteilt. — In einer Sitzung des Deutschen Reichstages vom 25. Januar 1876 ist aus aristokratischem Munde das — freilich mehr als rednerische Entgleisung zu beachtende — Wort »Vom Vornehmsten herab bis zum Künstler« gefallen, welches Büchmann bekanntlich sofort seinen »Geflügelten Worten« einzufügen für gut befunden hat. Wir haben freilich die Überzeugung, daß Graf Frankenberg es mit diesem seinem Ausspruch nicht so böse gemeint hat; immerhin aber ist das Unsichere der gesellschaftlichen Stellung des Künstlers im allgemeinen dabei zum Ausdrucke gebracht worden. Die außergewöhnliche Bewegungsfreiheit, die dem Künstlertum ermöglicht ist und um die es — freilich nicht immer mit Recht — vielfach beneidet wird, bietet eben vielerlei Klippen, die allerdings persönliches Geschick und Talent gewandt zu umschiffen vermag, die aber minder beglückte und minder begnadete Standesgenossen zum Scheitern, zu einem schmerzlichen Hinabsinken auf ein proletarisches Niveau zu bringen wissen. So ist es denn unendlich schwierig, ja fast unmöglich, eine sichere Taxierung des Künstlerstandes in seiner Gesamtheit nach der sozial gesellschaftlichen Rangordnung hin mit Erfolg festzustellen, und wir haben bei dem Versuche, eine solche zu bezeichnen, immer die unbehagliche Empfindung, daß die Künstler im allgemeinen vielfach den vagierenden Wandelsternen des Weltraumes gleichen, die zwischen den festgeordneten Fixstern- und Planeten-Kreisen ihre mehr oder minder verlässigen Bahnen ziehen. Im großen und ganzen nimmt der Stand der Künstler ja immerhin eine andere und günstigere Stellung ein, als dieses im Altertum und im Mittelalter der Fall war; die hieraufbezüglichen Umwälzungen sind aber nicht als Resultat der neuesten Zeit zu bezeichnen: sie erweisen sich zunächst als eine Errungenschaft der Renaissance, die, von Italien ausgehend, schließlich auch in allen übrigen Kulturländern zur Geltung gelangte.

Wenn wir es nun unternehmen, unter geschichtlichen Gesichtspunkten die Entwicklung der gesellschaftlichen Stellung der Künstler darzulegen, so versuchen wir den Faden zunächst im alten Griechenland aufzugreifen. Aus früheren Zeiten fehlen uns die Quellen, hieherbezügliche Einblicke zu gewinnen. Namen von tätigen Künstlern sind uns allerdings erhalten geblieben; sie berechtigen jedoch einzig zu der Folgerung, daß tüchtige Meister schon in Ägypten und Mesopotamien geschätzt und gesucht waren. Auch die Bibel weiß im 3. Buch der Könige (7, 14 ff.) zu konstatieren, daß Salomon in dem Erzgießer Abif Hiram aus Tyrus, einem Meister »voll Weisheit, Verstand und Wissenschaft«, die geeignetste Kraft zur Ausschmückung seines Tempelbaues aus einem Nachbarlande sich zuverschreiben gewußt hat.



RUD. MAISON ST. MICHAEL
Münchener Jahresausstellung im Glaspalast



RUD. MAISON ST. GEORG
Münchener Jahresausstellung im Glaspalast

(Fortsetzung folgt.)

ZU UNSEREN BILDERN

DIE STUNDE DER BETRACHTUNG

(Sonderbeilage)

In dem schönen von Fritz Kunz geschaffenen Werke, das unsere farbige Kunstbeilage reproduziert, verbindet sich zarte Seelenschilderung mit feinster Naturbeobachtung: es ist in doppeltem Sinne ein Stimmungsbild, das den Beschauer gefangen nimmt, eine Schilderung sonnigen Friedens in der Natur und in edlen Frauenherzen, der auf unser Gemüt übergeht. Eine tiefe Kluft trennt dieses Bild von den üblichen Genredarstellungen aus dem Klosterleben, bei denen die Maler nur das Ordensgewand zur Darstellung reizt. Mit sich im reinen und der Welt abgestorben wandeln die Schwestern, der inneren Stimme lauschend, die Wege des Klostergartens entlang. Aber auch die Kandidatinnen im Vordergrund, auf deren jugendlich blühenden Gestalten der mütterliche Blick der Novizenmeisterin ruht, werden hier ihren dauernden Frieden finden. Mit vollendetem Geschmack hat der Künstler die Gruppen abgewogen und die Farbenwerte verteilt. Die hier nötige Illusion der Fortsetzung des Raumes im Bild nach rechts und links und des Vorüberwandelns der Ordensfrauen ist u. a. durch die Überschneidung der beiden äußersten Gestalten mit dem Bildrand lebhaft unterstützt; die große und ruhige schwarze Masse der vordersten Figur gibt der ganzen Komposition Halt und Geschlossenheit und trägt zu ihrer Vertiefung bei. Die weißen Flecken mit den warmen Sonnenlichtern und bläulichen Schatten sind wohltuend verteilt und die helle Kopfbedeckung der Schwestern geht weich mit der grauen, mild beleuchteten Gartenmauer zusammen. Zur Harmonie in Schwarz und Weiß tritt das gehaltene Grün des Rasens und Gesträuchs und das spärliche, kühle Rot der Blüte des ernsten Phlox, welcher die Vertikallinie der Figuren wiederholt. Der stille Ernst wird durch Sonnenlicht verklärt und die koloristische Behandlung ist der Abglanz der Seelenstimmung der Dargestellten. — Fritz Kunz ist am 1. Mai 1868 zu Einsiedeln in der Schweiz geboren. Seine künstlerische Ausbildung genoß er an der Akademie zu München. Er schuf bereits manche hervorragende Werke religiösen Inhalts, die eine tiefreligiöse Auffassung mit der neueren malerischen Anschauung harmonisch verbinden. Die VI. Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst enthält zwei prächtige Vollblätter nach Werken des jungen Meisters vom Jahre 1896, nämlich eine »Geburt Christi« und die »Krankenheilung«; die X. Mappe bietet in vier Darstellungen das Triptychon: »Der englische Gruß«. — Das Ölgemälde: »Die Stunde der Betrachtung« befindet sich noch im Besitz des Künstlers. Figuren ungefähr halblebensgroß.

Studienkopf. Den prächtigen, lebensgroßen Studienkopf auf S. 32 zeichnete Dürer auf dunkles Papier; die Lichter sind mit Weiß erhöht. Auf das kostbare Blatt, das auf Dürers Reise in den Niederlanden 1521 entstand und sich jetzt in der Albertina zu Wien befindet, schrieb der Meister selbst den Vermerk: Der man was alt 93 jor und noch gesund und fermuglich (rüstig) zu Antorff (Antwerpen). Eine ganz ähnliche, nach demselben Modell und in der gleichen Technik ausgeführte Studie besitzt das kgl. Kupfersichkabinett zu Berlin Vgl. hierüber: »Albrecht Dürer« von Dr. Anton Weber; III. Aufl., S 77 ff.

Das Bildnisrelief S 42 von Professor Balthasar Schmitt (München) ist ein Meisterwerk der Reliefplastik. Das Gemüt erfreut sich an der herzigen Erfindung und seelenvollen Durchführung der Gruppe; das künstlerische Empfinden wird angeregt von dem rhythmischen Fluß der Bewegungen, dem geschlossenen Aufbau und der trefflichen, bei dieser Aufgabe sehr schwierigen Behandlung des Reliefs. Das Werk ist 1901 in Marmor ausgeführt und befindet sich in Privatbesitz zu Magdeburg.

Die nächsten Hefte werden zahlreiche Abbildungen religiöser Kunstwerke von der christlichen Kunstausstellung in Regensburg bringen, u. a. Werke von Altheimer, Bachmann, Bauer, Gg. Busch, Thomas Buscher, Cloß, Dite, Feuerstein, Hansen, Hieronymi, Hugo Huber, Jos. Huber, Kolmsperger, Nüttgens, Pacher, Gebr. Rank, Romeis, Pruska und Harrach, Samberger, Balth. Schmitt, Aug. Spieß u. s. w.

FÜR DEN BESUCH VON AUSSTELLUNGEN

P. Steph. Beissel, S. J., sagt in »Stimmen aus Maria Laach«, Jahrg. 1904, Heft 8 (14. Sept. 1904), S. 256, in einer Besprechung der Düsseldorfer Kunstausstellung von 1904: »Drei- oder viertausend alte und neue Bücher zu beurteilen, würde als schwere Last, als kühnes Unterfangen betrachtet werden. In der Kunstausstellung sind mehr als viertausend Werke der Wertschätzung dargeboten. Freilich ist ein Gemälde, eine Statue rascher betrachtet, als ein Buch gelesen. In manchem Bilde steckt jedoch mehr Arbeit, auf manches ist mehr Zeit und Mühe, mehr Talent und Studium verwendet als auf diesen oder jenen Band, den rührige Buchhändler in die Flut der Neuerscheinungen werfen. Viele Bücher beginnen ihren Weg, bevor eine sachliche Beurteilung ihnen in den Weg trat; keinem Kunstwerk haben sich dagegen die Pforten des Kunstpalastes geöffnet, ehe es von einer aus Fachgenossen zusammengestellten Jury geprüft und belobt wurde. Wie jede Mutter ihr Kind, jeder Schriftsteller sein Buch, so liebt jeder Künstler sein Werk. Nicht nur sein Herz hängt daran, auch sein Ruf, nicht nur seine eigene Existenz, sondern oft auch die seiner Familie.«



WALTER LOBACH THEODOR MOMMSEN

Münchener Jahresausstellung im Glaspalast 1904

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer; Verlag der Gesellschaft für christl. Kunst, G. m. b. H.
Druck von Alphons Bruckmann. — Sämtliche in München.





STEPHAN LOCHNER († 1451), Madonna.
(Kölnische Schule von der 1. Hälfte des 15. Jahrh. — Pinakothek in München.)

AVE MARIA
GRATIA PLENA!

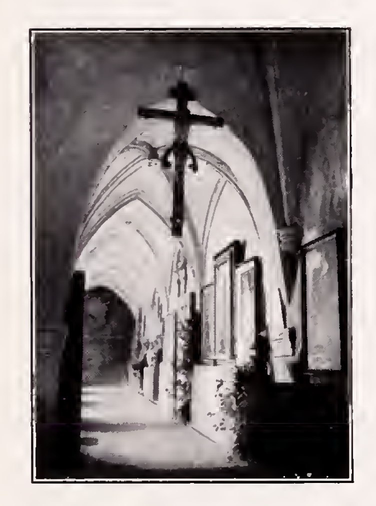
BENEDICTA TU
IN MULIERIBUS!



MARTIN FEUERSTEIN
ENTWURF ZU EINEM
CHORBOGEN IN RIEZLERN
Ausstellung in Regensburg 1904

DIE III. AUSSTELLUNG DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST IN REGENSBURG

Von JOSEF KÄSS, Regensburg



AUS DEM DOMKREUZGANG IN REGENSBURG
Ausstellung in Regensburg 1904

Auf Anregung des Lokalkomitees der 51. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands und unter Mitwirkung desselben veranstaltete die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst vom 15. August bis 25. Sept. d. Js. ihre III. Ausstellung neuer Kunstwerke. Die Gesellschaft glaubte jene Anregung mit Freude begrüßen zu dürfen und neuerdings an die Ausführung eines ihrer schwierigsten Programmpunkte herantreten zu sollen. Um weitere Kreise über die Absichten und Fähigkeiten der Künstlerschaft zu orientieren, bieten die Ausstellungen als bestes Mittel die günstigste Gelegenheit. Vor den Originalwerken, die allein vollkommen verkünden, was der Künstler sagen will und zu sagen hat, lebt sich der Kunstfreund in die berechtigten Eigentümlichkeiten der Gegenwart und in die Individualität der einzelnen Künstler hinein; aber auch die Künstler werden ihrerseits durch wohlmeinende Kritik angeregt und wohl auch vor Irrwegen bewahrt.

Dank dem hochherzigen Entgegenkommen des hochwürdigsten Herrn Bischofs von Regensburg und seines hohen Domkapitels fand sich ein Ausstellungsraum, wie er sich wohl nicht stimmungsvoller denken ließ, nämlich der alte Domkreuzgang, der schon an sich eine Sehenswürdigkeit ist und durch die Bemühungen von Regensburger Künstlern, namentlich des Herrn Architekten Heinrich Hauberrisser, geeignet eingerichtet wurde. Die geschmackvolle Aufstellung der Kunstwerke leitete mit großer Hingebung und Opferwilligkeit der Vorsitzende der Jury, Maler Joseph Huber-Feldkirch von München. Das Ganze machte einen würdigen Eindruck, das Alte und Neue gingen so ungezwungen und oft so reizvoll ineinander, daß man, namentlich soweit die Plastiken in Frage kommen, eine dauernde Vereinigung hätte wünschen mögen. Nur manche Gemälde mußten jenes vollen, gleichmäßigen Lichtes entbehren, das die gewöhnlichen, modernen Ausstellungsräume durchflutet.

Die Beschickung war nach Wert und Zahl der Kunstwerke sehr befriedigend; es beteiligten sich 89 Künstler mit 225 Werken, darunter Schöpfungen von hohem Werte.

Zu den Glanzpunkten gehörten einige Werke von Prof. Georg Busch und Prof. Balthasar Schmitt. Die Pietà des letzteren



AUS DEM DOMKREUZGANG IN REGENSBURG
Ausstellung in Regensburg 1904

ist von monumentaler Erhabenheit, edler Größe und Strenge der Form (Abb. S. 51). Maria, die sitzend den Leichnam Jesu auf ihrem Schoße hält, hat durch den Gedanken an die Segnungen des Erlösungswerkes das Weh des Herzens überwunden und sich zu erhabener Ruhe emporgerungen; sie ist ganz die ergebene Magd des Herrn. Das weinende Mitleid hat sich in der Gestalt des Engelknaben in den Falten des herabwallenden Leichentuches geborgen, um das Haupt Christi zu stützen. — Aus einer ganz andern künstlerischen Stimmung ist die Pietà von Busch geboren. In kniender Stellung hält die heilige Mutter voll Liebe und Ehrfurcht den an ihrem Schoß gestützten Oberkörper des Sohnes empor, als wenn Liebe und Schmerz sie drängten, das Opfer für unsere Sünden auch unserer Verehrung und Liebe näher zu bringen. Die Darstellung ist in allen Teilen tief beseelt und hat hierin das Beste mit den spätmittelalterlichen Darstellungen desselben Gegenstandes gemein. Die Gruppierung der beiden Gestalten — eine äußerst schwierige Sache — ist so vollendet schön und religiös dezent, wie sie kaum besser gedacht werden kann. — Auch die Kreuzigungsgruppe von Busch ist eine hervorragende Leistung. Sein anmutiger Marienaltar ist in der Hauptsache aus der Jahresmappe von 1894 bekannt. Außerdem stellte der Künstler noch das Modell des Bischofs Haffner zu dessen Grabmal im Dom zu Mainz aus, eine groß gesehene Gestalt; ferner die wirkungsvolle Bronzestatuette eines siegesgewissen hl. Georg, eine ideale Mädchenbüste in Holz (»Ad astra«), zwei stilvolle Reliefs vom Hochaltar der Pfarrkirche in Homburg (Pfalz) und die Tabernakeltüren von diesem Altar (Abb. S. 54, 55, 57). — Etwas zu weit ins Archaisieren ließ sich Balth. Schmitt bei seinem vornehmen romanischen Seitenaltar für die Pfarrkirche zu Waldaschaff drängen, wodurch er den unbefangenen künstlerischen Genuß erschwert (Abb. S. 53). An der Tabernakeltüre ist Christus am Kreuz in Rundplastik angebracht und zu beiden Seiten des Herrn, in mäßig hohem Relief getrieben, Johannes und Maria. Über dem Tabernakel thront in feierlicher Majestät, von der Mandorla umgeben, der ewige Hohepriester, angetan mit weiter Kasula und dem Pallium. Der Heiland ist nahezu in Rundplastik herausgearbeitet; neben ihm sehen wir als Füllungen in Flachrelief zwei Engel, die Kreuz und Dornenkrone halten. Der Aufbau besteht in einer halb architektonisch, halb ornamental gegliederten Wand aus Stein, mit sehr schönen Details. Der weiße Ton des Ganzen wird stellenweise durch Gold belebt und einige Farbentöne klingen ganz leise in die lichte Stimmung hinein. — Thomas Buscher, dessen Kunst sich mit Vorliebe und großer Gewandtheit in den Formen der ausgehenden Gotik bewegt, ist durch eine treffliche Madonna mit Kind vertreten. Die Lust an den gotisch stilisierten Faltenbrüchen der Gewänder tritt zwar etwas stark hervor; aber die Starre des Holzmaterials ist mit solcher Leichtigkeit überwunden, daß man seine Freude daran hat (Abb. S. 61). Eine schöne, in Holz geschnitzte Kreuzigungsgruppe dieses Künstlers, ebenfalls gotisch stilisiert, schließt sich



AUS DEM DOMKREUZGANG IN REGENSBURG
Ausstellung in Regensburg 1904

ersterem Werke würdig an; desgleichen die wirksame I. Station des hl. Kreuzweges (Abb. S. 60). — Heilmaier bringt aus seiner Apostelreihe einen heiligen Johannes. Besser sind dem Künstler andere Apostelgestalten gelungen, z. B. St. Paulus, Jakobus major und Thaddäus, die in der heurigen Jahresmappe veröffentlicht wurden. — Eine tüchtige plastische Leistung ist Hemmesdorfers Grabfigur: »Sterbender jugendlicher Martyrer«. Die Modellierung ist schön und tief empfunden, der Ausdruck ergreifend. Doch darf man nicht verschweigen, daß die innere Motivierung des Themas nicht ausreichend gelang, um den Beschauer in dem Sterbenden einen Martyrer Christi sicher erkennen zu lassen und religiöse Stimmung zu erwecken. Der Genuß bleibt somit ein bloß ästhetischer im engsten Sinn des Wortes. — Tüchtige kleine Plastiken sandten Faßnacht in einem Rompilger und Xaver Müller in einem von der Arbeit und den Sorgen des Lebens gebeugten Bauersmann, der betend einem Wallfahrtsorte zuschreitet. — Gute Begabung bekunden Valentin Kraus (Abb. S. 52) und Alois Miller. — Edles Streben läßt sich an dem hl. Georg von Johann Huber erkennen. — Eine gute bildmäßige Wirkung erzielt das Relief von Jost: »Heil. Hubertus«. — Von Klemm stammt eine hübsche bronzene Knabenstatuette (St. Johannes B.). — Ein religiöser und zarter Hauch durchdringt die Plastiken Schädlers (Karls-



BALTHASAR SCHMITT — PIETÀ

Ausstellung in Regensburg 1904

ruhe), mit dessen Empfindung Scheel Verwandtes hat, desgleichen Überbacher, dessen Madonnenrelief in Marmor sehr geschickt und seelenvoll behandelt ist. — Georg Schreiner (Regensburg) sandte u. a. eine »Immakulata« und ein liebes allegorisches Figürchen: »Der Glaube«.

Viele Bewunderer fand das Prunkstück der Ausstellung, der Bischofsstuhl für den Dom in Bamberg, ein Geschenk des Domkapitels an den hochwürdigsten Herrn Erzbischof. Der Entwurf stammt von Professor L. Romeis; die plastischen Arbeiten entwarf Prof. Pruska; in der Ausführung bewährte sich Harrachs Goldschmiedekunst. — Wertvoll und prächtig ist auch O. Lohrs Metallaltar für die Kirche in Feucht bei Nürnberg; hier ließ die persönliche Kraft des Künstlers die alten romanischen Formen wie aus seinem Geiste neugeboren erstehen, so daß sie uns ganz modern anmuten. Hier sei auf die anläßlich einer Konkurrenz für Feucht entstandenen Altarmodelle von Faßnacht und Kraus hingewiesen, die sich ebenfalls durch eine persönliche Note auszeichnen, ohne den kirchlichen Bestimmungen Abbruch zu tun. Den Aufbau des Feuchter Altars schmücken vier Temperagemälde des gleichen Künstlers (Lohr), die wegen ihrer überhellen Leuchtkraft und fast allzu porträtartigen Zeichnung ein gedämpftes Licht erfordern. — An einem hübschen Modell für einen bewegten Barockaltar haben Buscher, Prof. Romeis und Prof. Kolmsperger zusammengewirkt.



V. KRAUS GRABSTEINMODELL
Ausstellung in Regensburg 1904

Auch die Malerei ist würdig vertreten. Von den hervorragenden Meistern Feuerstein, Hugo Huber, Joseph Huber-Feldkirch und Kolmsperger konnte man freilich leider nur Skizzen und Kartons zu einigen ihrer monumentalen Schöpfungen sehen (Abb. S. 58 ff). — Leo Samberger, der Tüchtigsten einer im Bildnis, bewährte sich als ausgezeichneter Charakterdarsteller auch hier. — Nüttgens (Düsseldorf) sandte seine Geburt Christi in Medaillonform, mit der zarten Madonna, den lieben Engelkindern und der feinen Beleuchtung; auch eine sehr edle, stehende Madonna mit Kind und eine Skizze der Freskomalereien in St. Maximilian zu Düsseldorf. — Cloß (Stuttgart) erfreut durch das duftige Aquarell, welches den heiligen Martin stimmungsvoll in die Winterlandschaft hineinstellt. — Prof. Beckert, dessen Papstbild so großen Beifall fand, stellte außerdem ein ansprechendes Porträt des Kardinals Kopp aus. — »Die Stunde der Betrachtung« und die »Römische Martyrin« von Fritz Kunz besitzen viele malerische Reize. — Von tüchtigem Studium der Beleuchtungseffekte zeugt die figurenreiche, wirksam gruppierte Komposition Tolds: »Verleugnung Petri« (vgl. Mappe 1902); seine »Madonna« ist eine Wiederholung eines Mosaikbildes und hat deshalb einen von ersterem Bild vollständig abweichenden Charakter. — Dite (Prag) steuerte eine anmutige Komposition (Kniestück) bei: eine fast erblühte Jungfrau kommt mit ihren drei kleineren Schwestern zu dem von der Madonna liebend behüteten Christkind heran. — Hieronymi (Frankfurt) schuf im Geiste Steinles ein Aquarell der »Verkündigung Mariae«. — Ein vielversprechendes Talent ist der Feuerstein-Schüler Franz Fuchs, wie man seinen zwei Entwürfen für Fresken entnimmt. — »Der verlorene Sohn« von Hansen (Düsseldorf) ist als sehr tüchtige Leistung zu begrüßen. — Altheimer (Regensburg) sandte drei Darstellungen aus einem Bilderzyklus: »Hl. Franziska von Chantal«, ferner eine wirk-



VAL. KRAUS ST. BENNO
Ausstellung in Regensburg 1904



BALTHASAR SCHMITT — SEITENALTAR IN WALDASCHAFF

Ausstellung in Regensburg 1904

same Pietà und Flügelbilder für einen Altar, deren Farbengebung der Pracht des Altares angepaßt ist.

Der uns zur Verfügung stehende Raum gestattet uns leider nicht, ausführlicher zu werden oder auch nur alles das flüchtig zu verzeichnen, was besprochen zu werden verdiente. So müssen wir uns auch darauf be-

schränken, nur noch zu erwähnen, daß die Ausstellung mehrfach sehr tüchtige Kartons und eine größere Zahl interessanter architektonischer Entwürfe enthielt, so von Bachmann, Hauberisser jun., Capitain, Rank usw. und insbesondere die herrlichen Entwürfe Georg von Hauberrissers zur St. Paulskirche in München und zur Herz Jesu-Kirche in Graz.

Die Ausstellung hat gewiß viel dazu beigetragen, die Geister anzuregen, die einen zu wecken, andere zu klären, andere in ihrem begeisterten Wirken für die christliche Kunst zu bestärken. Auch davon überzeugt die Ausstellung, daß die Gedanken und Formen für die Behandlung religiöser Stoffe nicht durch die früheren Kunstperioden absorbiert sind, daß es vielmehr immer wieder neue Möglichkeiten gibt und neue Talente kräftig sich durchringen. Das mag die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst entschädigen für das materielle Opfer, das sie für die Ausstellung zu bringen haben dürfte. Möge es den christlichen Künstlern gelingen, sich bei ihrem Schaffen von den christlichen Wahrheiten tief durchdringen zu lassen, sich zu verinnerlichen, den Kreis des Darstellungsgebietes zu erweitern und dem Schatz der alten christlichen Kunst neue Perlen einzuverleiben; möge es ihnen aber auch vergönnt sein, jene tatkräftige und reiche Anerkennung zu finden, die ihrem idealen Sinne gebührt!



GEORG BUSCH — RELIEF VOM HOCHALTAR IN HOMBURG, EVANG.-S.
Ausstellung in Regensburg 1904

BERLINER SEZESSION

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ, Berlin-Halensee

Schluß

Weit höher steht der schon erwähnte Strathmann mit seinem »Heiligen Franz von Assisi«, der auf den ersten Blick allerdings den Eindruck erweckt, daß es ihm lediglich um ein verächtliches Spiel mit etwas Heiligem zu tun sei. Tatsächlich ist dies nicht der Fall. Es liegt Humor darinnen. Die Art und Weise, wie hier der Prediger auf die Tiere einredet, hat tatsächlich etwas Gemütvolles; und den Maler interessiert die kombinierte Verwendung von Punkten und Strichen sowie der doppelte Kontur der Wolken. Von demselben Künstler schalten wir hier noch die Erwähnung anderer Bilder ein: unter ihnen zeigt »Der Krieg« eine glückliche Verwendung der Malweise des Künstlers zur Darstellung des grausig Wirren, und seine »Eichen« interessieren durch eine stärkere Strichtechnik. Mit einem farbenreichen »Drachentöter« kommt dem Ebengenannten der Berliner Fürst nahe.

Andere Bilder religiösen Inhaltes sind nicht viel mehr als Lichtstudien; so z. B. das im übrigen recht tüchtig gemalte »Abendmahl in der Kirche« von Backer, und dann in noch bedeutenderer Weise jene »Auferweckung« v. Kellers. Die gute Wirkung der Zeichnungsweise in Blocks »Magdalena« haben wir ebenfalls schon erwähnt. Tiefer in die Gefühle der frommen Welt führen uns einige andere Bilder ein. Die »Kommunikantin« von Landenberger ist charaktervoller als ein »Marienkind« von Paczka, das wir in der »Großen« kennen lernen werden; wenigstens ist das Anspruchslose eines solchen jungen Wesens hier gut ausgedrückt. Eine sehr echte Gefühlsdarstellung sind die »Bretonen in der Messe« des Parisers Simon.

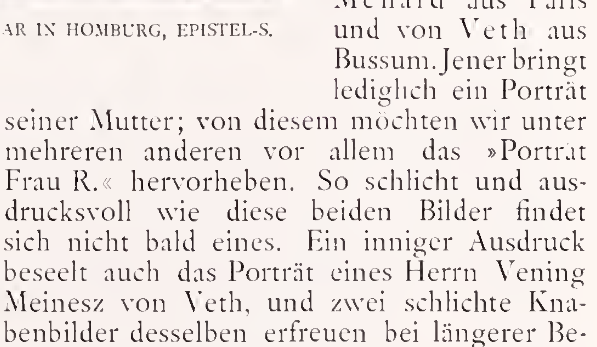
Am ehesten brauchbar nicht nur für religiöse, sondern auch für kirchliche Ansprüche dürfte ein unscheinbares Bild des Dänen Skovgaard sein: »Der gute Hirt«. Hier ist wirklich das Werk in den Dienst dessen gestellt, was der Titel des Bildes besagt. Das Kind, aus dessen Blick der Ernst von etwas Höherem leuchtet, das sich aber der Bedeutung dessen noch nicht recht bewußt ist, und die Schäflein, die diese Bedeutung durch ihr Anschmiegen in ihrer Weise fühlen und aussprechen, erheben das Bild weit über so viele Effektstudien.



GEORG BUSCH — RELIEF VOM HOCHALTAR IN HOMBURG, EPISTEL-S.
Ausstellung in Regensburg 1904

Seit längerem ist in der Kunstgeschichte ein Einfluß der Madonnenbilder auf weltliche Darstellungen der Mütterlichkeit zu merken. Joshua Reynolds hat mit seinen Mutterbildern vielleicht das bedeutendste dafür geleistet. In einer anderen Weise tritt uns der Schweizer Amiet entgegen, dessen Zusammenhang mit Hodler wohl nicht nur äußerlich ist. Er bringt »Mutter und Kind« auf freier Wiese mit interessanten Lichtern und Farben und einer von Kleinlichem fernbleibenden, einheitlichen Zeichnung. (Abb. Heft 2, S. 45.)

Damit haben wir den Übergang zum Porträt gemacht. Diese Kunst tritt in der Sezessionsausstellung der Gruppierung nach ganz besonders hervor; und doch hat das, was hier mit besonderem Eifer gewollt wurde, sein Ziel verfehlt. Das beste sind einige unscheinbarere Porträts von Ménard aus Paris und von Veth aus Bussum. Jener bringt lediglich ein Porträt seiner Mutter; von diesem möchten wir unter mehreren anderen vor allem das »Porträt Frau R.« hervorheben. So schlicht und ausdrucksvoll wie diese beiden Bilder findet sich nicht bald eines. Ein inniger Ausdruck beseelt auch das Porträt eines Herrn Vening Meinesz von Veth, und zwei schlichte Knabenbilder desselben erfreuen bei längerer Betrachtung ebenfalls.



Im übrigen scheint heute das Porträt manchem als Mittel zum Zweck einer Farbenstudie zu gelten. Die Person selber, ihr seelisches Innere und ihr leiblicher Anblick sind sozusagen nur Staffage in der Farbenlandschaft. Dabei werden aber wirklich blühende,

dekorativ wirkungsvolle Farben doch nicht recht erreicht. Man liebt gerade auch, wenn es auf Koloristik ankommen soll, stumpfe Farben. In dieser Weise lässt sich Kardorffs »Weiblicher Akt« wohl nur als ein Versuch auffassen, darin möglichst weit zu gehen.

Der vielleicht eigenartigste unter den Berliner Sezessionisten ist Slevogt Seine hauptsächlichste Kunst ist die meisterhafte, sichere Hinstellung bewegter Gestalten. In der Farbe, auf die der Künstler ersichtlich viel Mühe verwendet, können wir ihm vielleicht wegen falscher Gewöhnung nicht folgen: vorläufig ist es mindestens schwer möglich, sich in diese graue Trockenheit und Härte hineinzufinden. Trotzdem dürfte seine »Marietta de Rigardo«, die Darstellung einer Berliner Kabarettkünstlerin, zum Besten der Ausstellung gehören. Ihm ähnlich stellt Bondy aus Paris eine »Spanische Sängerin« dar.

Der Porträtist, dessen Farbenkunst ganz besonders als leitende Kraft für die Jüngeren gerühmt wird, Whistler (†), zeigt diesmal durch sein Porträt eines Pariser Schriftstellers wenig von dem, was an ihm gerühmt wird. Die übrigen, deren Namen hier im Vordergrunde stehen, lassen uns erst recht schnell an ihnen vorübergehen. Corinth haben wir schon erwähnt. Von der modernen Kunst des Buchschmuckes her kennen wir den Pariser Vallotton; als Porträtgemälde ist seine »Dame mit Strickstrumpf« doch schwerlich mehr als eine interessante Spielerei. Einen ernsteren Eindruck macht uns der Schwede



VOM DOMKREUZGANG IN REGENSBURG
Ausstellung in Regensburg 1904

Zorn mit seiner Rotstudie, die als »Porträt meiner Frau« bezeichnet ist; ferner der vornehme, doch etwas gezierte R. Lepsius mit zwei Damenporträts, deren Interesse hauptsächlich im Rosa und bei dem einen in der Kaprize einer gespreizt verdrehten Stellung liegt. Bescheidener steht daneben ein »Kinderporträt« von Sabine Lepsius. Daß die »Venus« des Londoner Lavery mehr eine Kleiderstudie ist, sieht man wohl eher ein, als daß das reliefähnliche Porträt »Richard Wagner« von Stuck, wenigstens nach unserer Meinung, den Künstler wiederum als einen Mann von großem Können zeigt, das nicht eben sympathisch verwendet wird.



VOM DOMKREUZGANG IN REGENSBURG
Ausstellung in Regensburg 1904

Von Trübner ist die »Dame mit Fächer« mehr nur dem ersten Anscheine nach ein Effektstück. Wir möchten gerade mit diesem Werk zusammen einige Porträts nennen, die im Gegensatze zu den vorigen mehr auf eine schlichte und doch den Gesamteindruck wahrende Darstellung ausgehen. In solcher Weise malt z. B. von Kalckreuth »Meine Frau in der Türe«. Diesem räumlich kleinen Bild verwandt ist das beträchtlich umfangreichere des Dänen Ring »In der Gartentüre«. Im guten Sinne des Wortes solid, wenn auch etwas starr, arbeitet Werenskiöld; sein »Porträt eines alten Herrn« gefällt uns noch besser, als sein »Ed-

vard Grieg«. Hier seien auch zwei Bildnisse v. Königs und zwei von Gordigiani genannt, darunter die Eleonora Duse, die begreiflicherweise ein gefundener Bissen für modernisierende Porträtisten ist. Nielsens »In der Hoffnung« würde wohl in kleinerem Umfang weniger unangenehm wirken. Manches andere, wie z. B. von Blanche, führt zu sehr in das Gebiet der Spielerei, als daß es uns aufhalten dürfte. Weniger Spielerei, als es scheint, ist ein »Sitzender Knabe« von Strobentz. Noch seien als Porträtisten genannt: Bischoff-Culm, Breyer, Hancke, Hitz, Linde-Walther.

Als Abschluß unseres Berichtes über Porträtkunst möchten wir den Dänen Kroyer nennen; erstens weil ihn Tuxen in einer gelungenen Lichtstudie porträtiert hat; zweitens weil von ihm selber ein gutbewegtes Porträt von Jonas Lie da ist, und drittens, weil seine Kunst der Bilder mit mehreren Porträts Schule macht. Voran steht hier »In der Heimat des Künstlers« von dem Dänen Paulsen. Auch die »Fünf Porträts« von Hammershoi und der »Abendzirkel bei mir zu Hause« von Johannsen zeigen diese Spezialleistung der dänischen Kunst.



GEORG BUSCH — TABERNAKELTÜRE, vgl. S. 50

Ausstellung in Regensburg 1904

Für den Übergang vom Porträt zur Landschaft war uns bereits Amiet ein Beispiel, und mehrere der vorgenannten Porträts nähern sich selbst schon der Landschaft. Das bedeutendste in dieser Beziehung leistet der Schotte Hornel. Die Art und Weise, wie er Kinder zwischen blühende Bäume plaziert und nun den Gesamteindruck dieser Kombination von Lichtern und Gestalten uns anschaulich macht, erinnert in angenehmer Weise an das, was schon im Anfang der modernen Bewegung die Schotten bedeutet haben. An die Eigenart der Hornelschen Bilder reihen wir, ohne jedoch eine innere Verwandtschaft zu behaupten, eher vielmehr wegen der Berührung von Gegensätzen, einige Bilder des Parisers Cottet an, die aber auch unter sich sehr verschieden sind. Am besten gefiel uns seine Zeichnung einer dunklen Küste unter dem Titel »Fischer«. Dagegen wirkt sein »Festtag« durch die eigenartige Vermeidung einer Kunst der Tiefendimension fast wie Applikaturarbeit. Als Lichtstudien seien noch die gut bewegten Variétébilder von Lichtenberger genannt; von Habermanns »Das Modell« scheint uns nicht mehr zu bedeuten als einen Eigen-

sinn der Unklarheit. Ein »Junges Mädchen mit Mohn« von d'Espagnat leitet am erfreulichsten zur Landschaft hinüber.

In dieser haben die Modernen bisher vielleicht ihr Bestes geleistet, und doch insofern etwas Schlimmes, als das überwiegende Interesse für Landschaft von der Darstellung des Leiblichen und Seelischen wegleiten kann. In unseren beiden Ausstellungen ist die Menge und sogar die Gleichförmigkeit der Landschaften so groß, daß wir unsere Schritte nun erst recht beschleunigen müssen. In Zusammenhang mit der neuerdings anwachsenden Aufmerksamkeit auf die Kunst des Städtebaues mag es auch stehen, daß die Landschaftsmalerei weiteren Sinnes einen großen Teil ihrer Kraft nunmehr auf Städtebilder wirft. Eigentliche Stadtansichten sind in der »Großen« besser oder wenigstens üppiger geraten; hier herüben sei »Primrose Hill (London)« von Kruse-Lietzenburg erwähnt. Im übrigen sind natürlich Wasserstellen in Städten besonders beliebt; so bringt Pottner gut farbige »Häuser am Kanal«.

MARTIN FEUERSTEIN ENGLISCHER GRUSS, vgl. S. 49
Ausstellung in Regensburg 1904

Grethe ist durch seine Hafenansichten bereits günstig bekannt. Eine besondere Freude macht diesmal U. Hübner durch mehrere von der Stadt schon einigermaßen zum Land hinüberführende Bilder; sein »Strom« und sein »Frühling in Zeuthen« geben wirkliche Luftfarben. Auch lauschige Winkel werden beliebt und zeigen manchmal mehr Kunst, als es schreiende Effektbilder tun. So z. B. die »Italienische Straßenecke« von A. Herrmann. Das bedeutendste an Städtebildern ist diesmal wohl der »Bahnhof« von Baluschek; man kann wirklich von einem Triumph der modernen Kunst sprechen, die einem angeblich so poesielosen Gegenstand so gewaltige Wirkungen abgewonnen hat. Unter den rein ländlichen Landschaften stehen wohl die von Hodler, insbesondere seine Berner Mittaglandschaft, und die »Träumerei an einem Schwarzwaldsee« von Thoma voran; letzterer hat seine »Fortuna« als ein mythologisches Stück in eine ebenfalls bedeutungsreiche Landschaft hineingestellt. Farbenprächtige Vegetationsstudien sind Bilder von Alberts, besonders seine »Blühende Hallig im Mai«; im Gegensatze dazu wirkt sozusagen durch eine meisterliche Farbenarmut Kalckreuth in seinem »Waldenburg«. Wer sich besonders für Luft interessiert, wird sich an Lange-Dedekam »Herbstmorgen« halten; wer Sonnenglanz liebt, findet ihn bei Klein »Frühlingssonne«; dem Schnee huldigen immer wieder zahlreiche Freunde der Malerei des Lichtes, hier z. B. Claus und O. Moll; Gewitterstimmung malt in farbenreicher Weise Kandinsky; die Poesie des Laubes zeigen »Im Weimarischen Park« von Hagen und »Frühlingswald« von Vinnen, der Kunst Trübners nicht erst noch einmal zu gedenken; für Blumen erwärmt uns Treumanns »Tulpenbeet im Münchener Hofgarten«.

Auch zwischen Landschaften und Interieurs sind die Übergänge interessant. Unter den Interieurs selber steht unseres Erachtens weitaus voran der »Innenraum einer Brauerei« von Hummel: man möchte sagen, daß der feuchte Glanz dieses Raumes und seiner unscheinbaren Einzelheiten geradezu in die Augen springt. Neben anderen schon erwähnten Bildern gehören hierher auch solche des Berliners H. Hübner und des Holländers Druydorff.

Damit hätten wir einerseits der Darstellungsweise und andererseits den inhaltlichen Gattungen nach diese Sezessionsausstellung soweit erschöpft, wie es auf ihrem Hauptgebiete, der Malerei möglich ist. Über die Nationalität der Künstler haben wir einige Andeutungen bereits gemacht. Aus der Münchner »Scholle« möchten wir noch besonders den »Jahrmarkt in Dachau« von Voigt, den »Teufelsturm« von Erler-Samaden und interessante Kleinigkeiten von Püttner erwähnen, während uns »Der Fechter« von Erler zu grob und forciert vorkommt. Von anderen Münchenern haben wir einige schon genannt, aber noch nicht den bedeutendsten: Oberländer. Auch er leistet diesmal etwas, nämlich seine »Schweineherde«, das von einem anderen als diesem ziemlich konservativen Künstler voraussichtlich das böseste Sezessionsgeschrei erzeugt haben würde. Daneben entfaltet sich sein tiefgehender Humor noch in andern kleineren Tierbildern. Sonstige Länder treten nur durch so wenige Personen hervor, daß man von ihnen keinen Gesamteindruck hat, ausgenommen die Skandinavier. Zu den schon erwähnten unter ihnen möchten wir schließlich noch den Finnen Gallén nennen; unter seinen »Entwürfen zu den Fresken im Mausolum zu Björneborg« fesselt uns besonders das gut phantastische »Universum«.



JOS ALBRECHT SKIZZE
Ausstellung in Regensburg 1904

Die wenigen Plastiken sind fast alle gut. An erster Stelle möchten wir die Porträtbüste nennen, welche Oppler aus Paris einem »Fischer aus der Normandie« in Bronze gewidmet hat. In interessanter Weise charakteristisch ist der politische Schriftsteller Friedrich Dernburg in einer Holzbüste von Kruse geraten. Tüchtige Aktbewegungen wie der »Bogenspanner« von Friedrich finden sich heutzutage bereits ziemlich häufig. Eine sinnige mythologische Marmorgruppe ist Streichers »Io«.

Von religiöser Kunst war nichts zu bemerken. Eine Spur von solcher, mindestens ein gut Stück Gefühlsinnigkeit, findet sich auf einem der besten Werke der Ausstellung: auf den beiden Plaketten des Brüsselers Du Bois. (Abb. S. 22 u. 44.) Auch die Plakettenkunst wurde uns erst in neuerer Zeit wieder in lebhafter Weise vorgeführt. Mit ihr nähern wir uns einer Reihe von Gebieten, auf denen gerade das Interesse der Berliner Sezession versagt, insbesondere den kunstgewerblichen. Unser Bericht über die »Große« wird wenigstens einige Gelegenheit haben, darauf näher einzugehen. Nicht vergessen sei der Ausstellungsleitung, daß sie ihren Katalog mit hübschen kleinen Zeichnungsproben einiger ihrer Künstler versehen hat; erwähnen möchten wir daraus einen Kinderreigen von H. Zille, eine Flußlandschaft von Leistikow und einige hübsche Spässe des schon erwähnten Walser (das Oktoberheft »Kunst und Künstler« bringt von ihm eigenartige Bühnenskizzen). Nötiger würde allerdings eine Reform des Katalogwesens sein, die den Besucher von dem Katalog näher zur räumlichen Verteilung der Ausstellungswerke hinführte.

Zu den Grundlehren der Kunstgeschichte gehört es, daß die unparteiische Nachwelt unbefangener urteilt und gerechter richtet, als die von hundert Parteiströmungen durchflutete Mitwelt. Der Beweis dieses Satzes liegt in der auffallenden Uebereinstimmung, mit der die Kenner aller Völker die Kunst und die Künstler vergangener Zeiten zu beurteilen pflegen. Nur scheint es, daß beinahe hundert Jahre vergangen sein müssen, ehe die Urteile der Nachwelt einstimmig und daher allgemein gültig werden.

Aus Karl Wörmann: Was uns die Kunstgeschichte lehrt, S. 24.

Ein Künstler wird nur dann hochmütig sein, wenn er auf den Stufen der Kunst abwärts und nicht aufwärts blickt.

J. H. von Hefner-Alteneck (Aus »Denksprüche«).

DIE GESELLSCHAFTLICHE UND SOZIALE STELLUNG DER KÜNSTLER IN IHRER GESCHICHTLICHEN ENTWICKLUNG

Von MAX FÜRST

II.

Obgleich das hellenische Altertum eine unvergleichliche Kunstbegeisterung an den Tag legte, so wäre es, wie bereits angedeutet, irrig, anzunehmen, daß der Stand der Künstler im allgemeinen damals einer besonders hohen oder angesehenen gesellschaftlichen Stellung sich erfreut hätte. Wer mit der Hände Arbeit sein Fortkommen zu suchen hatte, wer überhaupt arbeitete, stand in der vorchristlichen Zeit immer den Sklaven näher als den Herren. Zum Stande der erstgenannten gehörten alle Handwerker, und als solche — mochte man ihrer Leistungen noch so sehr sich erfreuen — galten auch die Künstler. Es ist unleugbare Tatsache, daß erst das Christentum den Makel, der auf der Hände Arbeit lag, zu beseitigen vermochte, daß einzig das Christentum die Arbeit als sittliche Tat feiern und zur Anerkennung bringen konnte.

THOMAS BUSCHER KREUZWEGSTATION

Ausstellung in Regensburg 1904

Wenn Platon, der erleuchtete Geist, sagen konnte: Maurer und Schuster und Bildhauer, das sind samt und sonders Handwerker, so kann man sich wohl vorstellen, wie in der Allgemeinheit der Künstler taxiert wurde. Einzelne Mächtige erwiesen ja ihren Künstlern oft ungewöhnliche Huld und waren bestrebt, den Vorurteilen entgegenzuwirken; aber solch wohlwollende Versuche erwiesen sich niemals durchdringend. Und gelang es je einem hervorragenden Meister, aus dem beengten Rahmen seiner sozialen und gesellschaftlichen Stellung einigermaßen hervorzutreten, so bekam ihm dieses ob der rasch erstehenden vielen Feinde selten gut. Wurde doch Phidias, als er zu persönlichem Ansehen aufgestiegen, sofort schnöde verdächtigt, das ihm zur Verarbeitung anvertraute Gold und Elfenbein veruntreut zu haben, worauf Kerker oder Verbannung des Meisters Lebensabend einhüllte. Wohl nichts ist für die persönliche Geringschätzung oder Mißachtung der Künstler des Altertums bezeichnender, als der noch im zweiten Jahrhundert christlicher Zeitrechnung gegebene Ausspruch des — obendrein kunstverständigen — Lucian, der höchst unverblümt kundtut: Und würdest du auch ein Phidias und Polyklet und hättest eine Menge bewunderungswürdiger Werke gearbeitet, so wird zwar jeder, der sie sieht, deine Kunst erheben, aber gewiß keiner von allen, solange er bei Verstand ist, deinesgleichen zu sein wünschen. Denn wie groß du auch immer in deinem Fache sein magst, so wirst du doch immer mit den Leuten, die ihr Leben mit den Händen gewinnen müssen, in eine Klasse geworfen. Bei solch fataler Würdigung suchten sich viele Künstler des Altertums auf anderen Wegen, auf jenen des raschen Erwerbes und hohen Lohnes, durch Luxus und demonstrativ zur Schau getragenes Selbstgefühl zu ent-

schädigen. Die Maler Zeuxis und Parrhasios machten sich hierin besonders bemerkbar; ersterer trug, wie erzählt wird, häufig ein Gewand, in dem sein Name mit Goldfäden eingewirkt war, und der letztere, der sich für einen Abkömmling Apollos hielt, trug mit Vorliebe Purpurgewänder und einen goldenen Kranz auf dem Haupte. Erhielten solche Meister Schüler, so nahmen sie — allerdings die Lehrzeit auf fünf bis zehn Jahre berechnend — wie der Maler Pamphilos, der auch den jungen Apelles, den späteren Hofmaler Alexanders, unterrichtete, ein Lehrgeld, das nach unserer Währung 4000 bis 4500 M. betrug. Aber auch die Preise für Kunstwerke waren nicht geringe. Aristeides aus Theben verlangte für das figurenreiche Bild einer Perserschlacht 1000 Minen, je 10 Minen für einen Kopf, was zusammen den Betrag von etwa 37000 M. ergibt.[1]) Für ein anderes Bild, einen Dionysos, sollen ihm an 400000 M. geboten worden sein. Solch riesige Honorare kannte man in der Zeit des Phidias, wo zumeist der Staat die Aufträge gab, noch nicht; die erhaltenen Baurechnungen des Erechtheion der Akropolis nennen sogar ziemlich bescheidene Preise. So wurden für eine Relieffigur des Frieses (etwa Mittellebensgröße) 20 Drachmen, das ist 15 M 72 Pf., für eine Figurengruppe des Frieses 240 Drachmen, das ist 188 M. 64 Pf. ausbezahlt. Die horrenden Preise stellten sich erst ein, als der Luxus reicher Privater, zunächst in Ionien, auf künstlerische Ausschmückung der Wohnräume bedacht, und ein gewisser Sport, der an moderne Verhältnisse erinnert, hinsichtlich des Besitzes von Kunstwerken von den vermöglichen Fürsten der sogenannten Diadochenzeit zur Entfaltung gelangt war. Im vierten und dritten Jahrhundert v. Chr. machen sich in Hellas auch die ersten Spuren des Kunsthandels — freilich nicht völlig nach heutiger Betriebsart — bemerkbar, indem man, eben durch regere Privatnachfrage veranlaßt, manche Bildwerke in förmlich handwerksmäßiger Weise nach Dutzenden für Verkauf und Export zur Herstellung brachte. Der Beachtung dürfte auch wert sein, daß schon das klassische Altertum bei wichtigen Aufträgen förmliche Konkurrenzen einleitete. Mehrfache Mitteilungen haben sich hierüber erhalten und besonders erwähnenswert dünkt uns die Einladung zur Schaffung einer Amazonenstatue für den Artemistempel in Ephesus, indem hierbei die ersten Plastiker Griechenlands, darunter Phidias und Polyklet, in Wettbewerb getreten sind, wobei letzterer den Siegespreis zu erringen wußte. Schon damals waren es nicht immer rein künstlerische Gesichtspunkte, welche die Entscheidung brachten; einzelne Fälle sind bekannt, in denen



TH. BUSCHER MADONNA
Ausstellung in Regensburg 1904]

[1]) Siehe H. Blümner: »Lebens- und Bildungsgang eines griechischen Künstlers,« Vorträge, gehalten in der Schweiz, Band 9.



JOS. HUBER-FELDKIRCH *Ausstellung in Regensburg 1904 (vgl. Beil.)* I. TOD

landsmannschaftliche und andere Einflüsse Sieg und Niederlage bestimmten.

Als Griechenlands Kultur von Rom aufgesogen und weitergetragen wurde, trat in den äußeren Verhältnissen der Kunstübenden keine Hebung, sondern eher eine Verschlimmerung ein. Ferd. Gregorovius hat in seiner fesselnden Dichtung »Euphorion« den historischen Verhältnissen nicht die mindeste Gewalt angetan, wenn er der Gefühlsmischung Ausdruck leiht, die den Sklaven und Künstler Euphorion erfüllt:

> »Ja, ich erkenn' es, ein Sklav' nur bin ich, und ob ich die Seele
> Kleid' in das wärmste Gefühl, und den Flimmer berauschter Gedanken,
> Reißt doch spottend die Tat mir den Schleier herab von der Ohnmacht.«

Der Umstand, daß in Rom die meisten Maler und Bildhauer meist nur zum Kopieren hellenischer Werke veranlaßt waren, die schließliche Erschlaffung des Schaffens selbst nach der technisch formalen Seite hin, wie die Werke der konstantinischen Periode ersehen lassen, konnte sicher nicht dazu beitragen, dem Ansehen der Künstler eine Erhöhung zu bereiten. Wir müssen annehmen, daß die soziale Stellung der Künstler auch im oströmischen Reiche, in der Zeit vor und nach dem Bilderstreit, keine besonders bevorzugte gewesen ist. Eine sichere Kenntnis hierüber ist jedoch dadurch erschwert, daß von jetzt an die künstlerische Tätigkeit hier zumeist als eine Nebenbeschäftigung kirchlicher Personen



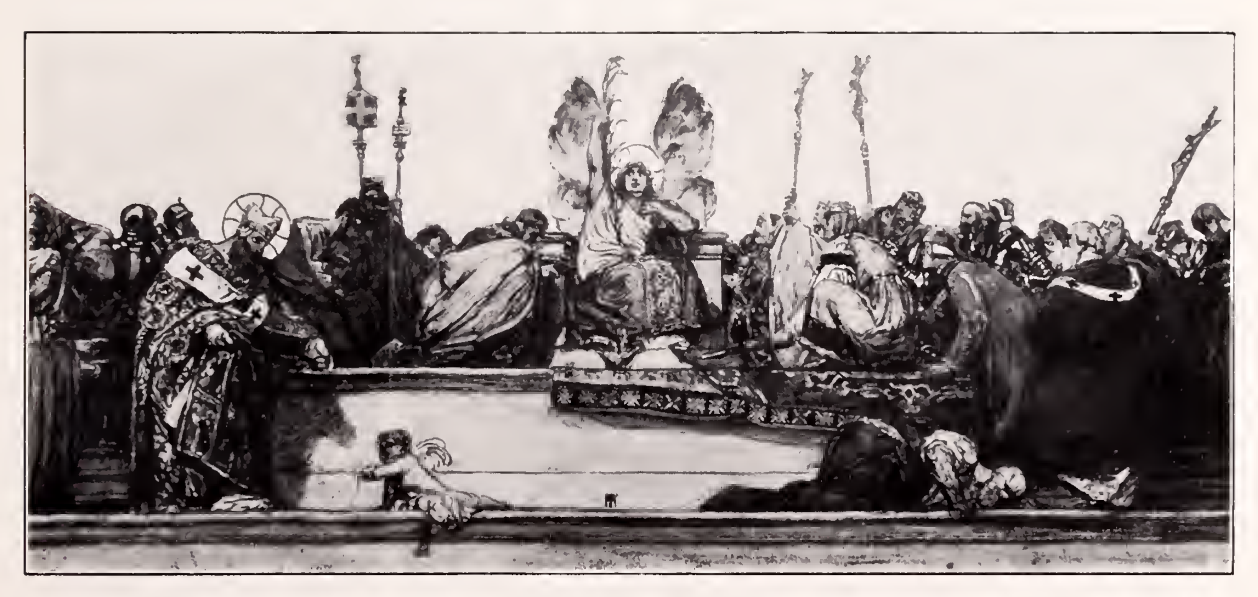
JOS. HUBER-FELDKIRCH *Ausstellung in Regensburg 1904 (vgl. Beil.)* III. GERICHT



JOS. HUBER-FELDKIRCH *Ausstellung in Regensburg 1904 (vgl. Beil.)* II. HÖLLE

und klösterlicher Genossenschaften erscheint. Die berühmten byzantinischen Kunstrezepte, die in den Malerbüchern vom Berge Athos nachträglich ihre Zusammenstellung fanden, sind ausschließlich von Mönchen verfaßt, die den Kunstbetrieb des christlichen Orients völlig in ihren Bereich zu ziehen wußten. Selbst im späteren Rußland sind viele Erzbischöfe und Bischöfe zugleich auch Maler. Sie gaben für dieses Fach bestimmte Regeln und Anweisungen und es fiel ihnen auch das Recht zu, Laien in der Kunst zu prüfen und, wenn nötig, zu Meistern zu ernennen, welche aber zeitlebens an die übernommenen Formentraditionen sich strenge zu halten hatten; eine Verpflichtung, die zur Festlegung des bekannten byzantinisch-rußischen Typus in der Malerei bis auf den heutigen Tag sich wirksam erzeigt hat. Daß es während des Bilderstreites den Künstlern besonders schlecht erging, ist erklärlich; gab es doch unter den christlichen Malern wirkliche Martyrer, wie z. B. den Mönch Lazarus, der, weil er fortfuhr, Bilder herzustellen, auf Befehl des ikonoklastischen Kaisers Theophilos (829—842) zuerst blutig gegeißelt, dann mit den Händen an rotglühende Eisenplatten gebunden wurde.

Als Kuriosum ist aus der Geschichte Byzanzs der eine Fall zu erwähnen, in dem ein Künstler, wenn auch nur für ganz kurze Zeit, zur höchsten Würde des Staates emporgehoben



JOS. HUBER-FELDKIRCH *Ausstellung in Regensburg 1904 (vgl. Beil.)* IV. HIMMEL

werden konnte. Nachdem nämlich im Jahre 668 zu Syrakus Kaiser Constans II., der brutale Bedränger des hl. Papstes Martin I., ermordet worden war, rief die einflußreiche kaiserliche Leibgarde einen jungen Armenier, den ob seiner körperlichen Schönheit besonders gepriesenen Bildhauer Mezentius, zum Kaiser aus, der die ihm aufgezwungene Würde aber nur so lange inne hatte, bis Constans Sohn, Constantinus III. (Pogonatus), aus Konstantinopel herbeigeeilt war, um die Krone an sich zu nehmen und dem seltsamen Nebenbuhler den Prozeß zu machen[1]).

barden vom Jahre 643 werden die »Comaciner«, die Bauleute und Steinmetzen, eingehend beachtet, indem ihre Angelegenheiten eine höchst umsichtige Regelung erfahren. Wir haben hier die ältesten Belege einer gewerblichen Gesetzgebung, denn bereits ist die Rede von Meistern und Gesellen, von Bauaufträgen daheim und auswärts, von den Obliegenheiten der Werkmeister wie der Bauherren, von Technik und Löhnung, ja sogar von einer Art Unfallversicherung zu gunsten der Arbeiter. Bei den Alemannen ist im siebten Jahrhundert die Wertschätzung derartig Beschäftigter gesetzlich aller-



J. HUBER-FELDKIRCH GLASGEMÄLDE FÜR DÖHLAU, OSTPR.

Ausstellung in Regensburg 1904

Überaus anregend ist die Beachtung, wie nach dem Abflauen der gewaltigen Stürme, welche die Völkerwanderung zunächst über Mitteleuropa brachte, bei den jugendfrischen germanischen Völkerstämmen, die sich nun neue Heimstätten erworben hatten, allmählich ein Kulturschaffen sich einstellt, ein emsiges Schaffen, das in nicht ferner Zeit zu den großen Erfolgen der karolingischen und romanischen Stilperiode führen mußte. Charakteristisch ist vor allem der Schutz und die gesetzliche Wertung, welche jenen zuteil wurden, welche einer künstlerischen oder kunstgewerblichen Tätigkeit oblagen. Schon im Gesetzkodex der Longo-

dings noch nicht besonders entwickelt, denn das Sühnegeld für Tötung eines Goldschmiedes steht gleich mit dem eines Hirten, Pferdeknechts, Kochs oder Bäckers: je 40 Solidi. Bei den in der Kultur frühzeitig schon höher stehenden Burgundern ist hingegen in den Gesetzen des fünften Jahrhunderts für Ermordung eines Goldschmiedes der Sühnepreis auf 200 Solidi angesetzt.[2]) Dieses Gesetz zeigt sich sehr gegliedert, denn für einen Silberschmied waren 100, für einen Eisenschmied 50, für einen Schreiner 40 Solidi Strafe angeordnet. Der Wert dieser Münze läßt sich daraus be-

[1]) Schlosser: »Gesch. d. bilderstürmenden Kaiser«, S. 86.

[2]) Der Solidus war von den Römern überkommen; acht silberne S. (s. argenteus) gaben einen Goldsolidus (s. aureas).

messen, daß für den Raub eines Pferdes fünf bis zehn, eines Ochsen zwei, einer Kuh, eines Schweines oder Schafes nur ein Solidus festgestellt war. Zur Würdigung dieser Strafen ist außerdem zu bemerken, daß die angeführten Bestimmungen auf unfreie (hörige) Arbeiter genannter Branchen sich gesetzt zeigten; freie Männer standen an sich unter einem höheren Gerichtskanon. In der Zeit der merovingischen Könige gab es bereits viele Freie, die Kunst und Kunstgewerbe mit großen Erfolgen ausübten.



JOS. HUBER-FELDKIRCH KÄMPFENDE ENGEL (vgl. S. 63 links oben)

Ausstellung in Regensburg 1904

Der berühmteste aller merovingischen Goldschmiede ist Eligius, der zu Limoges seine Werkstätte hatte und als im Rufe der Heiligkeit stehender Bischof im Jahre 659 (oder 665) sein tätiges Leben beschloß.[1]) Mit und nach dem hl. Eligius tritt im Abendlande eine ansehnliche Reihe geistlicher Männer auf, die eine persönliche Kunsttätigkeit zu entfalten vermochten. Wir nennen hier nur die zunächst in Deutschland segensreich wirkenden Bischöfe: Bernward von Hildesheim († 1022) und Thiemo von Salzburg († 1101). Aus des letzteren Sprengel hatten schon im neunten Jahrhundert angesehene Priester, ein Methodius, ein Alfred, welcher als »Meister in jeglicher Kunst« bezeichnet ward, für Ausschmückung bulgarischer und pannonischer Kirchen sich tätig erwiesen. Bekanntlich ist es der Benediktinerorden gewesen, der schon frühzeitig um Hebung aller Kulturzweige, besonders auch um Pflege der Künste sich verdient gemacht hat. Immerhin aber wäre es irrig, anzunehmen, daß die Tätigkeit der Laienkünstler damals völlig im Hintergrunde gestanden hätte.[2]) Zunächst in Italien hielt sich außerhalb der Klöster eine ausgebreitete Kunsttätigkeit. Solches ist schon der Fassung zu entnehmen, welche St Benedikt in seiner Ordensregel jenen Bestimmungen gab, welche sich auf den Betrieb von Kunst und Kunstgewerbe beziehen. Ausdrücklich sagt hier der große Heilige u. a.: »Bei der Preisbestimmung soll sich die Sünde der Habsucht nicht einschleichen, sondern es soll alles etwas billiger gegeben werden, als es von anderen Weltleuten gegeben wird, auf daß in allem Gott verherrlicht werde.« — Der zu allen Zeiten bestehenden großen Gefahr, daß Kunstübende nicht selten einer hochmütigen Selbstüberschätzung zuneigen, suchte der tiefe Menschenkenner St. Benedikt dadurch zu begegnen, daß er seinen Mönchen außerdem die eindringliche Vorschrift erteilte: »Wenn Künstler in einem Kloster sich befinden, so sollen sie in aller Demut ihre Künste ausüben. Wenn aber einer von ihnen sich erhebt ob der Geschicklichkeit in seiner Kunst, weil er etwas dem Kloster zu nützen glaubt, der soll von seiner Kunst entfernt werden und darf zu ihr nicht zurückkehren, bis er demütig geworden und der Vorstand es ihm befiehlt.« Gut oder fatal — ich weiß nicht recht, welches Wort ich gelten lassen soll — daß diese Bestimmungen für viele spätere Künstler nicht mehr bindend sich erwiesen. Wären solche strenge Weisungen z. B. in der Gegenwart zu beachten, es würden die Reihen der »Modernen« eine wahrhaft fürchterliche Musterung sich gefallen lassen müssen.

FRITZ STATTLER — *Glaspalast 1904* — BILDNIS

Um auf die Klöster zurückzukommen, so war man nördlich der Alpen vom 9. bis 13. Jahrhundert allerdings in erster Linie auf die Tätigkeit der Mönche angewiesen. Ganz besonders trat in England ihr kundiges Schaffen

[1]) Siehe »Stimmen aus Maria Laach«, Jahrgang 1901, Heft 10, Seite 506.

[2]) Vgl. Springer: »De monachis artificibus.« 1861.



LUDWIG DILL PAPPELWALD

I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession 1904



LOY HERING UNTERKNÖRINGEN
Epitaph der Maria von Rechenberg, † 1542

auf allen Kunstgebieten hervor; viele hervorragende Kirchenbauten, die im elften Jahrhundert erstanden, hatten wohlgeschulte Priester zu Bauleitern. Vor allem war Lanfrancus, der als Erzbischof starb, beim Bau von St. Etienne zu Caen und später an seiner eigenen Kathedrale zu Canterbury tätig. Ein Neffe dieses Bischofs, der Kleriker Paulus, erwies sich ebenfalls als Baukünstler, nicht minder der Mönch Gundolfus, welcher die Kathedrale von Rochester zur Ausführung brachte. — In Deutschland lagen die Verhältnisse ähnlich; doch machten sich hier frühzeitig vereinzelte Laienkräfte bemerkbar, denen es nicht an Aufgaben und Erfolgen fehlte. So beschenkte schon Kaiser Arnulf im Jahre 890 unter anderem einen Laienkünstler Eobrecht mit etlichen Gütern bei Straubing und Deggendorf im Donaugau.[1])

Eines der vielen charakteristischen Merkmale, welche das soziale Leben des Mittelalters zeitigte, erschien bekanntlich im Zunftwesen, dem auch Kunst und Kunstgewerbe unterstellt war. Dieses eigenartige feste Gefüge, mit reicher Ausgestaltung von Pflichten und Rechten, fesselt unser Interesse in besonderem Grade. Überall, auch in Italien, war für die Kunsttreibenden diese Ordnung maßgebend, wenngleich sie dort zeitlich am ehesten eine Lockerung bezüglich der Künstler erfuhr. Mehrfach finden sich verschiedene Beschäftigungen zu größeren Gruppen verbunden; so gehörten z. B. in Toskana im 14. und 15. Jahrhundert die Maler zur Zunft der Apotheker, während in Deutschland Maler, Schnitzer und Glaser zumeist einer gemeinsamen Ordnung unterstanden. Die natürliche Gliederung in Lehrling, Geselle und Meister ergab sich auch für alle Kunstbeflissenen. Lehrlinge und Gesellen im Zunftsinne waren noch die großen Künstlergestalten der Renaissance; so ist z. B. Lionardo da Vinci urkundlich im Rotbuche der Florentiner Malergenossenschaft noch im Jahre 1476 als Geselle Verocchios aufgeführt, bis er 1478 den ersten selbständigen Auftrag erhielt und dadurch seine Anerkennung als Meister fand. In Deutschland war die Zunft- und Lehrordnung womöglich noch strenger beachtet. Albrecht Dürer hatte drei Jahre Lehrzeit bei Meister Wolgemut; Ostern 1490 trat er dann als Geselle die vorgeschriebene Wanderschaft an, die bis Mai 1494 währte. Die Forderung eines sogenannten Meisterstückes war unerläßlich. In den meisten deutschen Städten lauteten die hierauf bezüglichen Bestimmungen ziemlich gleich; in Salzburg hatte um 1500 ein Maler ein Marienbild, vier Spannen lang mit vergoldeter Feldung in eines Zechmeisters Werkstatt mit Ölfarbe zu malen; ein Schnitzer eine Madonna in gleicher Größe zu meißeln, wie auch der Glasmaler ein Marienbild von gefärbtem Glas auszuziehen, zu malen, brennen und zu fügen hatte.[1]) Vielfach galt es auch, ein gediegenes, beliebtes Original zu kopieren; in Würzburg diente hierzu durch lange Zeit eine »Pietà«, welche der tüchtige Maler Jakob Cay um das Jahr 1570 geschaffen hatte. Trotzdem war es an manchen Orten schwer, sich als Meister seßhaft zu machen; häufig wurde daher von tüchtigen Gesellen durch Heirat einer »zünftigen« Witwe das Meisterrecht erworben, wie dieses z. B. von dem berühmten Bildhauer T. Riemenschneider in Würzburg geschehen ist. Dabei waren die Befugnisse innerhalb der Zunft strengstens abgegrenzt und in den dennoch immer neu sich einstellenden Zweifel- und Streitfragen wurde eingehend Rundfrage gehalten, wie dieses oder jenes zu halten sei. So ward u. a. in

[1]) Siehe Dümmler, Geschichte des ostfränkischen Reiches, III, 186.

[1]) Zillner, Geschichte der Stadt Salzburg, II, 335.

Salzburg im Jahre 1689, nachdem man in Wien, München und Regensburg Erkundigungen eingeholt, in Sachen der Baumeister, Bildhauer und Steinmetzen entschieden, daß die Arbeit mit Richtscheit und Winkelmaß von der aus freier Hand vollständig zu scheiden sei, daß demnach die Bildhauer zwar »Tumben, Epitaphien und Sepulturen« anfertigen, aber keine Architekturen übernehmen dürfen. Die Scheidung ging so weit, daß in vielen Städten die Bildhauer nicht zugleich in Holz und Stein arbeiten durften; in Köln wurde um 1630 der Schnitzer Jeremias Geißelbrunn mehrmals gerichtlich belangt, weil er gegen die betreffende Vorschrift sich vergangen hatte. In Italien halfen sich in den Zeiten vor der Renaissance mehrseitig geschulte Künstler dadurch, daß sie, die Taxen nicht scheuend, in mehrere Zünfte sich aufnehmen ließen; so machte es u. a. im Jahre 1352 der berühmte Andrea Orcagna, der zuerst in die Steinhauerzunft und alsbald auch in jene der Maler aufgenommen wurde. Schlüpfte hie und da ein Meisterlein unter irgend einer Vorschrift weg, so rächte sich dieses in der Folgezeit; so durfte der Salzburger Maler Christoph Zeiß keinen Gesellen halten, dieweil er keinen Lehrbrief aufzuweisen hatte. Die strengen Zunftbestimmungen wurden schon der Kassenerträgnisse wegen aufrecht erhalten. Nur ganz minimale Verdienste und Einnahmen konnten von Zunftverpflichtungen frei machen, wie denn in Salzburg im Jahre 1690 die »Bethen- und Kreuzlmacher« von jeder Zunftzugehörigkeit losgesprochen wurden, »weil sie gemeiniglich arme Tröpff sind«.[1]) Unerbittlich aber zeigte man sich, wenn es galt, gegen auswärtige Elemente, die den städtischen Zunftbestimmungen nicht entsprachen, vorzugehen. In Italien übte Florenz wohl allzeit große Toleranz, aber in Siena, wo lokaler Kunstgeist am längsten herrschte, mußten nach den dortigen Malerstatuten fremde Künstler außerordentlich hohen Taxen sich unterwerfen, wenn sie im Weichbilde der Stadt ihre Tätigkeit ausüben wollten.[2]) Ähnlich hielt man es in Deutschlands Gauen. In Köln zog sich im Jahre 1644 ein fremder Maler, Sebastian Carbier, wegen Malens eines Frauenporträts als Nichtzünftiger ernstliche Verfolgungen seitens der Malerzunft zu, so daß ein Ratsschluß erlassen wurde, der ihn »als einen Amptsverbrecherer« mit Körperhaft bedrohte.[3]) (Forts. folgt.)



LOY HERING UNTERKNÖRINGEN
Epitaph des Konrad von Knöringen zu Eyssölden, † 1534

LOY HERINGS EPITAPHIEN IN UNTERKNÖRINGEN

Von FELIX MADER

Die Weihe ehrwürdigen Altertums ruht über der Pfarrkirche zu Unterknöringen,[4]) deren kraftvoller origineller Satteltum den Wanderer schon von ferne in der gehaltvollen Sprache vergangener Jahrhunderte begrüßt. Ritter Conrad von Knöringen ließ das Gotteshaus von 1481—1484 durch »meister Moritzen, dem maurer von Mündelhaim« erbauen und er selbst und nicht wenige seines Geschlechtes fanden daselbst ihre letzte Ruhestätte.

Was mich nach Unterknöringen führte, war die Vermutung, es möchte dort das eine oder andere Epitaph aus der Werkstätte des Eichstätter Meisters Loy Hering sich befinden. Die Herren von Knöringen waren zu der Zeit, da Loy Hering in Eichstätt schuf, Besitzer

[1]) Zillner, II, 655.
[2]) Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte, III, 433.
[3]) Merlo, Kölnische Künstler, S. 156.
[4]) Bei Burgau in Schwaben.



L. HERING UNTERKNÖRINGEN
Hans von Knöringen

von Eysölden und Pfleger zu Stauf, also Eichstätt benachbart. Da lag die Vermutung nahe, daß sie wie manch andere Adelsfamilien in der Umgebung des Hochstiftes den vielgesuchten Meister mit Ausführung von Epitaphien beauftragt haben möchten.

Diese Vermutung bestätigte sich denn auch in ausgedehnterem Maße, als man hätte erwarten können: von den etwa fünfzehn Denkmälern, die dem Andenken von Knöringschen Familiengliedern gewidmet sind, erwiesen sich sechs als Werke Loy Herings, und zwar als ganz sichere Werke. Allerdings ist keines derselben bezeichnet — man kennt bis jetzt unter den vielen Werken des Meisters nur eines, das er mit Namen bezeichnet hat — aber die Eigenart Loy Herings ist im figürlichen wie in den architektonischen und ornamentalen Formen so bestimmt und individuell, daß die Zuteilung mit vollster Sicherheit geschieht. Man kann die Typik des Meisters als Quasiurkunde bezeichnen.



L. HERING UNTERKNÖRINGEN
Epitaph des Ulrich von Knöringen, Pflegers zu Stauf † 1527

Die sechs Epitaphien sind an den Wänden des Kirchenschiffes eingelassen, je drei auf beiden Seiten; sämtlich sind sie aus Solnhofer Stein gearbeitet.

Das mittlere Epitaph auf der Nordseite ist dem Andenken des Ulrich von Knöringen, Pflegers zu Stauf gewidmet. An sant Angnessentag anno 1527 segnete er das Zeitliche, wie die Umschrift meldet.

Das Denkmal mißt 1,70 m in der Höhe, 0,80 m in der Breite, ein Größenverhältnis, das ungefähr auch bei den übrigen Gedenksteinen zutrifft mit Ausnahme des Epitaphs der Maria von Rechenberg, das kleinere Dimensionen aufweist.

In geschmackvoller Zusammenstellung vereinigt das Ulrichepitaph den Typus des spätgotischen Grabsteines mit einer Renaissancenischenarchitektur: in der flachen, halbrund geschlossenen Nische kniet Ritter Ulrich betend vor dem Kruzifix. Er trägt Maximiliansrüstung mit Haube. Der Helm liegt zu Füßen des Kreuzes.

Diese einfache, aber eindrucksvolle Gruppe umrahmt die in gotischen Minuskeln ausgeführte Umschrift. An den vier Ecken ist sie durch Medaillons unterbrochen, in denen Familienwappen Platz gefunden haben.

Im Domkreuzgang zu Eichstätt findet man mehrere Grabplatten aus Herings Werkstätte, die eine ähnliche Anordnung zeigen; nur ist dort die Nischenarchitektur, da es sich um eigentliche Grabplatten handelt, vermieden, während sie hier bei Wandepitaphien ihre vollkommen sachgemäße Anwendung gefunden hat.

Eine vortreffliche, edle Porträtfigur hat Hering in dem knienden Ritter geschaffen, wie er denn überhaupt als Charakterschilderer Hervorragendes geleistet hat. Die Darstellung des Gekreuzigten auch auf den anderen Epitaphien, ist so charakteristisch für Loy Hering, daß diese eine Figur schon genügen würde, die fünf Denkmäler, auf denen sie vorkommt, ihm zuzuteilen: Der Ausdruck der Hoheit und Milde im Antlitz, die typische Haar- und Bartbehandlung, die edle, scheu zurück-



L. HERING UNTERKNÖRINGEN
Epitaph des Wilhelm von Knöringen † 1535

haltende Modellierung des Körpers sowie das fliegende Lendentuch kehrt auf allen Kreuzesdarstellungen des Meisters wieder.

Typisch für Loy Hering ist ferner auch die Stilisierung der Helmdecken an den Ahnenwappen: das Nachwirken der gotischen Formen mit dem Streben nach neuer stilistischer Ausdrucksweise verleihen denselben eine eigene Frische. Die Umschrift bewahrt, wie schon bemerkt wurde, noch völlig den gotischen Charakter. Deutliche Spuren ehemaliger Bemalung lassen erkennen, daß alle Fleischteile und die Wappen bemalt, die Rüstung aber mit Gold verziert war. Klare, großgedachte Komposition, die sich hütet, das Beiwerk auf Kosten der Hauptsache zu betonen, edles Stilgefühl und ausgesprochener Schönheitssinn sprechen aus dem Werke und üben eine ganz unmittelbare Wirkung aus.



L. HERING UNTERKNÖRINGEN
Adelheid v. Knöringen, geb. von Rott

Die übrigen Epitaphien haben mit Ausnahme der Gedächtnistafel für Maria von Rechenberg nicht nur ungefähr gleiche Maßverhältnisse, sondern auch eine ähnliche Gesamt-Disposition, wenn auch jedes einzelne in den Details verschieden gestaltet ist. Eine eingehende Beschreibung kann demnach unterbleiben.

Ulrichs Gattin Adelheid hat zur Rechten des Gemahls ihre Ruhestätte gefunden. Ihr Epitaph wurde bei Lebzeiten ausgeführt, nach dem Tode versäumte man die Todesdaten nachzutragen, und so stehen die Lücken heute noch in der Umschrift. Adelheid von Knöringen ist als stehende Figur dargestellt, in der Zeittracht edler Frauen, den Rosenkranz in den Händen, ohne Beigabe des Kruzifixes: ein ausgezeichnetes Porträt, aus dem ein edles, inniges Frauengemüt spricht. Im Gegensatz zu den anderen Epitaphien, deren Relief gelegentlich bis zur vollen Rundung herausgearbeitet ist, wählte der Meister hier ein flaches Relief und behandelte die Gewandung der Edelfrau mit großer künstlerischer Sorgfalt.

Zur Linken des Ulrich von Knöringen befindet sich das Epitaph für Hans von Knöringen zv Eisseldn, pfleger zv Stauf . Auch hier ist das Todesdatum nicht nachgetragen. Vermutlich haben wir es mit jenem Hans von Knöringen zu tun, der 1537 zu Ansbach, vielleicht plötzlich, starb und seine Begräbnisstätte gar nicht in Unterknöringen, sondern in Heilsbronn fand. (G. Muck, Geschichte von Kloster Heilsbronn 1879, III. S. 237.)

Der Ritter kniet barhaupt zu Füßen des Kreuzes. Sowohl der Kruzifixus wie der betende Ritter sind vortreffliche Figuren, so daß man mehrere Verletzungen, die das Monu-

ment erlitten hat, um so mehr bedauern muß. Die Stilisierung der Helmdecken weist die Entstehung des Epitaphs in die Zeit von 1530.

Unter den Denkmälern auf der Epistelseite dürfte das mittlere das vorzüglichste sein. Es ist dem Wilhelm von Knöringen »Haupman« gewidmet, vermutlich jenem Wilhelm von Knöringen, der 1533 als Hauptmann des Schwäbischen Bundes erscheint. Die Umschrift bezeichnet das Jahr 1535 als Todesjahr: um diese Zeit entstand also auch das Epitaph.

Wilhelm von Knöringen kniet vor dem Kruzifix; tiefes, vertrauensvolles Flehen drückt sich in seinen charaktervollen, edlen Zügen aus. Die Bemalung des Kruzifixus ist ziemlich gut erhalten.

Links von ihm ruht Konrad von Knöringen zu Eysölden, der Inschrift zufolge 1534 gestorben. Bei diesem Epitaph brachte Loy Hering keine Umschrift an, sondern fügte eine Inschriftstafel als sockelartiges Glied an, wobei er die Tafel mit der für ihn charakteristischen seitlichen Akanthusrahmung versah. Der vor dem Kreuz kniende Ritter ist wieder ein köstliches Porträt.

Das letzte Epitaph, rechts von dem des Wilhelm von Knöringen, meldet, daß »die Edel vnd tugenthafft Junckfrau Maria von Rechenberg des alters im Zechende Jar« am Freitag »vor S. walpurgentag« 1542 verschieden sei.

Das Epitaph, dem der Meister ein gewisses intimes Gepräge zu geben wußte, mißt 1,10 m in der Höhe und 0,65 m in der Breite. In einer als perspektivisches Relief behandelten Nische stellt es das Kind vor dem Kreuze betend dar. Die schönen, aber typischen Züge des Mädchens lassen erkennen, daß der Meister kein Porträt geben konnte, auch war das Modell, jedenfalls eine der Töchter des Meisters, schon etwas älter denn zehn Jahre. Der intime Reiz des Epitaphs wird durch geschmackvolle Dekoration, die für sich allein schon Loy Herings Urheberschaft zur Evidenz beweisen würde, wesentlich gehoben. Die Helmdecken sowie die Rosettchen in der kassettierten Laibung des Bogens kommen bei ihm wiederholt vor.

Für die Rechenberg hat Loy Hering und seine Schule in Ostheim bei Öttingen eine Reihe von Epitaphien geschaffen. Warum Maria von Rechenberg in Knöringen bestattet wurde, läßt sich nicht angeben, ist aber erklärlich, wenn wir bemerken, daß ihre Mutter Katharina eine geborene von Knöringen war.

Der genaue stilkritische Nachweis für Loy Herings Autorschaft an den Knöringenschen Epitaphien, sowie die nötigen Literaturnachweise müssen der Monographie vorbehalten werden, die Schreiber dieses in kurzer Zeit über das Leben und Wirken des Meisters zu veröffentlichen gedenkt. Diese Zeilen haben den Zweck, darauf hinzuweisen, daß der Meister für die Familie derer von Knöringen mehrfache Aufträge ausführte, was bisher unbekannt war und vielleicht dazu führen mag, noch das eine oder andere Werk Loy Herings in den schwäbischen Gegenden zu eruieren.



VOM EPITAPH DER ADELHEID VON KNÖRINGEN (vgl. umseitig)

(Ein Nachtrag folgt in der Beilage, nächste Seite.)

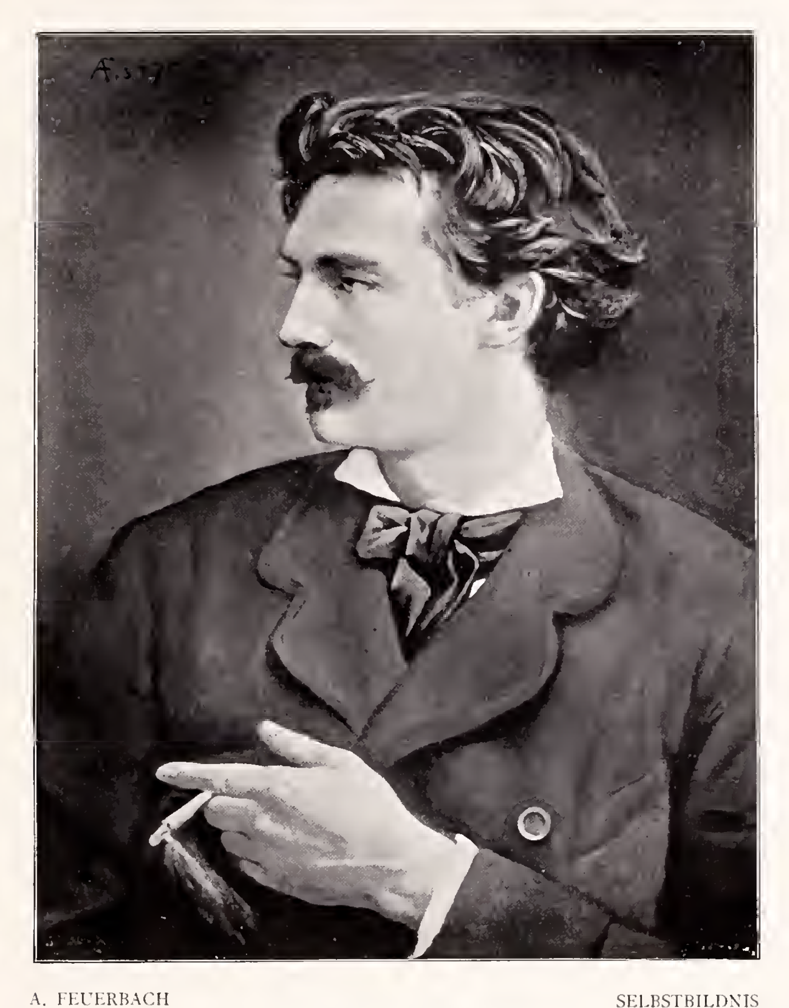
Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer; Verlag der Gesellschaft für christl. Kunst, G. m. b. H.
Druck von Alphons Bruckmann. — Sämtliche in München.





GERHARD FUGEL (geb. 1863, lebt in München). Heilige Familie

Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H., München



A. FEUERBACH — SELBSTBILDNIS

Pinakothek in München

(Photographie-Verlag von Franz Hanfstängl in München)

ANSELM FEUERBACH

(Zu seinem 25. Todestag, am 4. Januar 1905)

Von CARL CONTE SCAPINELLI-MÜNCHEN

Auf hohem Kothurn schreitet die Muse Feuerbachs einher. Lang und faltig wallen von der übermenschlich großen Gestalt die dunklen Gewänder, in ihren majestätischen Zügen liegt stiller Ernst, liegt tiefe Wehmut, ihr Blick streift in die Ferne, aber kaum einmal leuchtet ein Strahl voll Hoffen, ein Funken voll Freude in ihren Augen auf.

Groß, ernst und düster, das sind die Charakteristika für Anselm Feuerbachs Schaffen, wie auch für sein Leben, zwei Dinge, die kaum bei einem Künstler so verquickt waren, wie bei ihm. Er war ein rastloser Arbeiter, weil er ein echter Künstler war. Selbst wenn der Pinsel seiner Hand entfiel, schuf er im Geiste an seinen Bildern, die ihn fort beschäftigten. Aus seinen eigenen Aufzeichnungen geht das am klarsten hervor. Was weiß er uns in seinem »Vermächtnis« zu erzählen, was nicht auf seine Arbeiten Bezug hätte? Sein ganzes Denken und Handeln geht darin auf. Er verbrauchte seine ganze Kraft für seine Werke und so blieb ihm kaum so viel Stärke übrig, um den Kampf mit dem Publikum, den Kampf mit seiner Zeit aufzunehmen. Seine ganze Energie floß in seine Bilder, sein Seelenschmerz stahl sich in seine Bilder, sein tiefer Lebensernst ist darin wieder zu finden, und was ihm sein Elternhaus an klassischer Bildung, an Hellenentum und Christenglaube mitgegeben, spricht aus denselben.

Man kann aus dem Leben anderer großer Maler schnurrige Geschichten, Äußerungen der Lebensfreude, des Übermutes erzählen, von

Feuerbach wird man nur im engsten Zusammenhang mit seinen Werken reden.

Er nahm das Leben und die Kunst schwer, was ihm an Lebenskraft mitgegeben, das verbrauchte er alles als Schaffenskraft, kein Atom blieb übrig für fröhlichen Lebensgenuß, für den zähen Kampf mit dem Publikum.



ANSELM FEUERBACH IDYLLE AUS TIVOLI
Galerie Schack in München

Und darum hat er es zeitlebens niemals gezwungen. Darum schritt der jubelnde Haufen kunstbegeisterten Volkes an seinen Werken vorüber und blieb lieber bei solchen stehen, die selbst auch ein Wörtlein zu ihrer Bilder Gunsten mitsprachen, die sie mit üppigen Farben, mit lockeren Bildern zu locken wußten.

Feuerbach war einer jener nervösen Künstler, die in der Kunst alles Unruhige, alles Flackernde verlieren, bei denen aus der Schwäche »Nervosität« lodernde Kraft wird, aber die freilich nach dieser unmenschlichen, künstlerischen Kraftanstrengung wieder ermattet in sich zusammensinken.

Jahrelang trug er die Idee zu seinen Bildern in sich herum, fort daran im Geiste formend, fort ändernd, bis er sie endlich entwarf, dann schoß ein Strom heiliger Begeisterung für seine Sache aus ihm, der sich in sein Bild, in seine Gedanken, in seine Briefe ergoß. Ist er an seinem Werk, dann ist er von der Idee, vom Stoff, von den Figuren wie entzückt, und wenn es endlich fertig ist und er den letzten zärtlichen Blick darauf geworfen, dann knüpft er tausend goldene Träume, tausend beseligende Hoffnungen daran, bis die Enttäuschung, die Ernüchterung in der Form allzu schroffen Urteils von seiten seiner Zeitgenossen kommt. Dann ist er wieder verbittert und vergrämt, bis eine neue Idee ihn ganz durchglüht und ihm wieder glauben macht, daß er diesmal die Menge zwingen werde.

Kurz, der Typus des Nervösschaffenden, bei dem sich alle Freudigkeit, aller heiliger Ernst, alle bittere Enttäuschung während des Schaffens hinter wehmütiger Größe verbergen.

Temperament und Lebenserfahrung sowohl, wie angeborener Hang zum Grübeln und zum Selbstquälen bringen im Verein mit dem anerzogenen Verständnis für wirkliches Griechentum diesen ernst-traurigen, gigantischen Zug in seine Werke.

Anselm Feuerbach ist am 12. September 1829 als der Sohn eines Archäologen in Speyer geboren. Sein Vater war ein bedeutender Forscher, der den Sinn für die Antike im Sohne gar bald weckte und förderte. Es ist bezeichnend für das spätere Schaffen des Malers, daß die Köpfe auf den alten Münzen seines Vaters in ihm zuerst den Trieb des Nachbildens weckten. Das Temperament seines Vaters war dem seinen gleich, er war ein Grübler, der sich selbst gerne peinigte und der speziell in den letzten Lebensjahren am Gemüte erkrankte.

So umgab den Jungen schon statt fröhliche Gegenwart starre Klassizität, statt polternder, aber heiterer Eltern ein griesgrämiger, kränklicher, strenger Vater.

Da im Elternhause viel gute Musik gemacht wurde, entwickelte sich auch im Knaben der Sinn für Musik, die später auf die Gemütsverfassung des Mannes noch von ungeheurem Einfluß war. Sowohl seine Bekannten in Rom, als auch jener intime Kreis, der ihn in den letzten Lebensjahren in Wien umgab, wissen zu erzählen, daß Musik das einzige war, was Feuerbach aus seinem stillen Dahinbrüten herausreißen konnte, das einzige, das ihn heiter und gesprächig machte.

Feuerbachs leibliche Mutter war früh gestorben, so daß der Vater bald darauf zum zweiten Male heiratete. Die Stiefmutter war zeitlebens bis zu Feuerbachs Tod dessen beste und treueste Beraterin, Trösterin und Freundin. Mit ihr tauschte er aus fernen Ländern seine Briefe, in denen er ihr Einblick in sein Seelenleben, wie auch in sein Schaffen gewährt, vor ihr, der kunstsinnigen Richterin, das wünscht er oft, mögen seine Bilder Gnade finden!

Dem ungestümen Drang des Jungen, Maler zu werden, gibt der Vater schweren Herzens nach, und läßt den Sechzehnjährigen vorerst die Kunstschule in Düsseldorf besuchen, wo sich Schadow seiner annahm und ihn nicht eben glücklich in die Kunst einführte. Dennoch blieb Anselms Begeisterung bestehen, wenn er sich auch von Düsseldorf wegsehnte.

Statt nach dem ersehnten Antwerpen, schickt ihn sein Vater nach München. Hier herrscht zu jener Zeit noch der Geist Cornelius und seiner Epigonen. Das kann den farbentrunkenen Jüngling, der malen und nicht zeichnen will, wenig befriedigen und so besucht er fast kaum die Akademie, sondern arbeitet für sich, nicht ohne sich dabei der Schwierigkeiten der Technik bewußt zu werden.

Auch München kann den unsteten jungen Maler nicht zurückhalten, 1850 verläßt er es, um zuerst nach Antwerpen und später nach Paris zu übersiedeln, wohin es ihn seit Jahren zog. Hier erst findet er, was er erträumt, hier erst sind die Vorbilder, an die er sich klammern, denen er nachstreben, von denen er wirklich profitieren kann, wenn auch schon die malerische Tradition Antwerpens ihm eine bestimmte Richtung gewiesen. Für Feuerbachs Kunst ist sein Pariser Aufenthalt grundlegend und selbst Rom, wo er doch viele Jahre weilte, hat auf seine Art nicht so stark gewirkt, hat seinen Weg nicht so fest bestimmt.

Hier erst findet er für sein Streben einen Ausdruck, hier erst für seine Begeisterung ein Feld. Nahezu sechs Jahre irrt sein Talent umher und sucht sich in Freuden an irgend einen Großen, Gleichgesinnten anzuschließen. Vergebens. Schon des jungen Feuerbach Individualität war so ausgeprägt, daß er in den ersten sechs Jahren, die er malt, niemanden findet, an dem er sich bilden kann.

Was er wollte, wußte er schon damals, freilich lag alles noch nebelhaft in seinem Innern verschleiert. Farben erstrebte er, Größe der Idee, — mächtige Vorwürfe, die wert sind, ausgeführt zu werden. Düsseldorf und München gaben ihm nichts, in Antwerpen fand er nur Anregung für seine Technik. In Paris dagegen ist es Couture, der sein Lehrer wird, weil ihn dessen Bilder begeisterten. Vielfach ist er im Louvre als Kopist zu sehen. Mitten in diese Tage des Schaffens und Lernens fällt die Nachricht vom Tode des Vaters, der ihn der besten Hilfsquellen beraubt. Aus jener Zeit stammt sein erstes bedeutenderes Bild »Hafis in der Schenke«, das schon den Vorzug der großen Einfachheit in der Gesamtauffassung und die Einheitlichkeit der Stimmung zum Ausdruck bringt. Auch hier schon zeigt sich nichts Triviales, nichts Falsch-sentimentales, obwohl er das Thema »Wein, Weib, Gesang« darin variiert. Die Farbe ist — wie Allgeyer zu erzählen weiß — wie auf manchem Feuerbachschen Bilde dünn anstrichartig aufgetragen



ANSELM FEUERBACH BILDNIS EINER RÖMERIN
Galerie Schack in München

10*

und doch ist das Bild weit mehr koloristisch, als die meisten aus jener Zeit.

1859 zog er nach Karlsruhe, wo er nun überaus fleißig zu arbeiten begann. Der »Tod des Pietro Aretino«, eine »Versuchung des Antonius«, ein Kinderfries für das großherzogliche Schloß sind aus jener Zeit.

Das laute »Memento mori«, das aus dem »Tode des Aretino« spricht, hat die damalige Zeit nicht verstanden. Die starke Bewegung im Bilde, das geschickte Festhalten des Plötzlichen, der Schrecken der Nächstsitzenden ist ihm meisterlich gelungen. Es geht ein Zug von Leben durch das Bild, den wir in späteren Bildern Feuerbachs oft vermissen; Farbe und Gegenstand waren es, die dem Werke lange Jahre die Pforten der Galerien verschlossen; beides freilich in weit gesteigerterem Grade hat anderen Werken, wie z. B. denen Makarts nach wenigen Jahren die Türen zu den Kunsttempeln aufgerissen.

Nach der Enttäuschung, die Feuerbach mit »Hafis« und dem »Tode des P. Aretino« erfahren, scheint für kurze Zeit doch die Sonne der Fürstengunst für ihn, er darf nach Venedig und für den Großherzog von Baden Tizians »Assunta« kopieren. Hier und später in Florenz genießt er mit durstigen Zügen die altitalienische Kunst; — da ihm später wieder das Stipendium entzogen wird, wandert er nach Rom, wo er mit Allgeyer, Begas und Böcklin zusammentrifft.

Seine erste größere römische Arbeit »Dante, mit edlen Frauen lustwandelnd« (jetzt in Karlsruhe) zeigt alle Charakteristika seiner Muse; aus den jungen Frauenköpfen spricht schon der mit Edelmut gepaarte Ernst, der freilich bei manchen schon in eine leise Melancholie übergeht. Lessings Veto verbannt das Bild aus der Karlsruher Galerie, was den Künstler tief kränkt. Auch jetzt malt er einige »Kinderfriese« (auf das Kind in Feuerbachs Kunst wollen wir am Schlusse noch kurz zurückkommen).

1860 entsteht die Madonna mit dem Christuskinde, 1862 sein reifstes Werk die »Pietà«. Auch eines der Iphigenie-Bilder stammt aus jener Zeit. Und trotz alledem fand er daheim noch immer nicht die gebührende Anerkennung.

Nun wird Graf Schack auf den Künstler aufmerksam, erwirbt dessen »Garten des Ariost«, dessen »Porträt einer Römerin« und später seine »Pietà«, und regt ihn nach Durchsicht seiner Entwürfe an, gewisse derselben auszuführen. Pekuniär nun besser gestellt, kann Feuerbach an die Arbeit gehen, der er sich nun mit vollster Begeisterung hingibt. In jener Zeit entstehen eine Menge Bilder, von denen die meisten in den Besitz Schacks übergingen, darunter außer Kinderscenen eine »Madonna mit dem Kinde«, »Laura in der Kirche«, Hafis am Brunnen«, die »Römische Familienscene«, »Idylle von Tivoli« und andere. Vgl. S. 74, 75, 77.

Zwei große Ideen »Das Gastmahl des Platon« und »Die Amazonenschlacht« beschäftigen jetzt den Künstler; er wagte sich damit an immer schwerere und höhere Vorwürfe, für die nicht immer seine Kraft ausreichte. So fehlt wohl der »Amazonenschlacht« das starke ungezwungene Leben, die Bewegung.

Im Jahre 1868 beginnt Medea in verschiedenen Formen auf der Leinwand Gestalt anzunehmen, deren schönstes Bild wohl das ist, das heute in der Münchener n. Pinakothek hängt. Hier gereicht die erhabene Ruhe der Muse Feuerbachs, die für das stark Bewegte so schwer den natürlichen Ausdruck findet, ihm zum großen Vorteil. Die Schlichtheit der Komposition, die in der Anordnung von der großen Gestalt Medeas links im Bilde bis zu den kleinen der Schiffer etwas Großes und Künstlerisches hat, bringt hier die gewaltige Wirkung des Bildes hervor.

Zur gleichen Zeit entstehen eine Anzahl kleinerer Bilder. Später reihen sich »Orpheus und Eurydike«, »Das Urteil des Paris« an. 1873 erhielt Feuerbach eine Professur an der Wiener Kunstakademie. Hier herrschte zu jener Zeit der Geist Makarts in der Malerei, so daß die wenigsten seine erhabenen Gestalten den sinnlich-üppigen, in den saftigsten Farben gemalten Makarts vorzogen. Er erhielt dennoch den Auftrag für ein Deckengemälde im glyptischen Saale der Wiener Akademie. Durch Krankheit vorerst an der Ausführung verhindert, siedelt er später nach Nürnberg über, malt aber dort erst andere Sachen, ehe er sich wieder dem »Titanenkampf« zuwendet, der den Vorwurf für das Deckengemälde bildet. Im Süden bringt er das Werk zur Vollendung. Am 4. Januar 1880 erlag er, der schon lange kränkelte, einem Herzschlag.

Wenn wir das Schaffen dieses Künstlers nun überschauen, so merken wir sofort, daß wir es mit einem zu tun haben, dessen Können, dessen Ideen nicht unmittelbar aus seiner Zeit hervorgangen sind. Er hatte von Anfang an eine eigene Auffassung. Er ging den Weg vom Malerischen zum Farbengeben einer Idee, zum Gestalten einer Gemütsstimmung, bis zum Formen gewaltiger, ins Gigantische strebender Scenen.

Das Malerische der Natur hat ihn nur als



ANSELM FEUERBACH — PIETÀ

Galerie Schack in München



GERDA CARRÉ KINDERBILDNIS
Münchener Glaspalast 1904

Zweck zum Ganzen, zur Wirkung eines Bildes angezogen; seinen Menschen hat er immer den Stempel einer großen, dem Malerischen sich anpassenden Zeit gegeben.

Dort wo Feuerbach ganz er selbst ist, in der »Medea«, in der »Iphigenie«, in der »Pietà«, in seinem Dantebilde u. a. sprechen zwei Momente laut aus den Bildern, die sein ganzes Wesen, den Wert und die Richtung seiner Kunst verraten; erstens der tiefe, zum Großen strebende Ernst in Komposition und Anlage, der eine gewisse majestätische Ruhe erfordert, und zweitens der Einschlag weicher Gemütsverfassung, die an tiefe Melancholie grenzt. Groß wie Medeas stiller Schmerz ist ihre ganze Gestalt gedacht.

Wenn man ihn als Hellenen bezeichnet, so ist das insoferne nicht richtig, als der Einschlag echt heidnischer Lebensfreude ihm vollständig fehlt. Sein Hellenentum ist nur das trauernde, das leidende Hellenentum, das durch Schmerz geläuterte der altgriechischen Tragiker.

Feuerbachs Lebensauffassung, seine großen Ideen, sein ehrliches Streben haben ihm einen ganz bestimmten Weg gewiesen, von den ersten Entwürfen an bis zum letzten Meisterwerk. Er konnte, da sein Blick immer nach vorwärts, immer auf seine Pläne gerichtet war, die wieder nur ein Widerspiel seines Innern waren, nicht rechts und links sehen, nicht auf die Schaffenden um ihn, vor und nach ihm. Darum fehlte ihm die Anerkennung; seine charakteristischen Merkmale, sein Ernst, seine stille Träne waren nicht angetan, der Menge zu gefallen, die z. B. seines Freundes Böcklin göttlicher Humor zu besiegen wußte.

Am lieblichsten ist er in seinen Kinderscenen, die mehr als ein Drittel seiner gesamten Werke ausmachen. Hier besiegt ihn seine düstere Grundstimmung nicht, hier ist Se. Majestät »das Kind« in seiner ganzen freudigen Unschuld Herrscher. Auch der lebendige Fleischton des Kinderaktes bietet ihm Gelegenheit, farbig zu bleiben. Er hat die mühseligsten Vorstudien zu seinen Friesen gemacht und so gelang es ihm, den verschiedensten Variationen dieses Themas gerecht zu werden und die einzelnen Altersstufen des Kindes mit den daran geknüpften Änderungen in Miene, Ausdruck, Gebärde und Körperform festzuhalten.

Das nackte Kind, das wir auch auf der »Medea« bei der »Familienscene« etc. finden, führt uns hinüber zu seinen Madonnenbildern. Er hat zwei Bilder dieser Art gemalt, das eine so recht aus dem Herzen heraus, das andere im Auftrage Schacks, wohl mehr dem Befehl gehorchend. An dem ersten, das sich in der



JOS. ALBRECHT ST. SEBASTIAN
Ausstellung in Regensburg 1904



RUDOLF SCHIESTL *Münchener Glaspalast 1904* ANGELUS

Dresdener Galerie befindet, rühmt sein Biograph Allgeyer laut dessen Vorzüge:

»Das lauschend Behagliche in der Bewegung des Kindes, die helle Begeisterung in den Köpfen der kleinen Musikanten und die Mutter selbst, die mit zur Erde gesenktem Blick wie seligvergessen den Himmelsklängen zu lauschen scheint, sind geradezu unübertroffen; denn es ist eben mehr als nur äußerliches Tun und Treiben, es ist ein innerliches, gleichsam das ganze Bild durchklingendes, musikalisches Leben, was ihm einen so eigentümlich geheimnisvollen Reiz verleiht.«

Das zweite Madonnenbild, das jetzt in der Schackgalerie hängt, reicht freilich nicht an das erste heran, zumal der Kopf der Madonna ausdruckslos und starr ist. Auch das Christuskind ist ihm nicht so geglückt und die Farben sind dumpf und allzu tintig. Es war eben ein Auftrag, den er ohne Freude ausführte, bei dem ihm weder das Original des ersten, noch gute Skizzen zu Gebote standen.

In seiner »Pietà«, mit der er das gewaltigste und abgeklärteste Werk geschaffen, weiß er die traurige Schwere, die sonst latent auf manchem seiner Bilder lastet, prächtig durch den Stoff zu binden und zu rechtfertigen. Der Christuskopf in diesem Bilde hat etwas Starkes, Hartes, fast Sieghaft-trotziges. Die Ruhe der Umgebung, die stille andächtige Trauer der rückwärtigen Frauengestalten, die Totenstille der Leiche heben noch mehr die schmerzbewegte Gestalt der Gottesmutter hervor, die über den göttlichen Leichnam gebeugt, bitterlich weint. So ist Schmerz und übermenschliche Größe, Tod und Leben in schönster Verbindung dargestellt. (S. 77.)

»Iphigenie« und »Medea« in ihren verschiedenen Darstellungen stehen auf der gleichen Höhe wie die »Pietà« und auch bei ihnen ist



BENLLIURE Y GIL BILDNISBÜSTE
Münchener Glaspalast 1904

der Schmerz durch das Motiv gerechtfertigt. Überall die Ruhe nach dem Sturm, der noch leise die tiefsten Tiefen des Herzens schmerzvoll erzittern läßt.

Die »Amazonenschlacht«, wie auch der »Titanenkampf« tragen weit weniger Feuerbachs eigene Note an sich. Er, der ein Einsamer war, bildete mit Vorliebe Einsame, — der Kampf war nie seine Sache, — die Menge nie dasjenige, was er beherrscht. So auch auf den Bildern. Mit zähem Fleiß hat er auf diesen Gestalt an Gestalt gereiht, aber statt Bewegung kam Unruhe in das Bild.

Darum wird er für uns immer der Meister der »Pietà«, der »Medea«, der »Iphigenie« bleiben, wenn er auch viel Kraft und sein ganzes Können anderen Bildern zugewandt.

Trotz Enttäuschung und Kummer ist er seinen Weg still weitergegangen und hat seine Ideen zur Ausführung gebracht, trotz der giftigen Pfeile, die ihn trafen, und die nicht seine Schaffensfreude, sein Selbstbewußtsein, wohl aber seine Weltauffassung beeinflußten, die aus seinen Bildern spricht. Die lachende Größe des Ganzstarken hat er nicht besessen. Sein Teil war der große Ernst des echten Künstlers. Immer blieb er ein solcher, nie wurde er trivial, auch nicht als Aktmaler, nie wurde er sentimental, selbst wenn er die Trauer und den Schmerz darstellte.

Er war der Maler der großen Idee von der furchtbaren Einsamkeit stiller, erhabener, weltfremder Seelen.

DIE GESELLSCHAFTLICHE UND SOZIALE STELLUNG DER KÜNSTLER IN IHRER GESCHICHTLICHEN ENTWICKLUNG

Von MAX FÜRST

III.

Wenn gar eine Frauensperson es unternahm, sich als Künstlerin zu zeigen, dann erreichte der Zunftunmut eine Höhe, daß man selbst vor Gewalttätigkeiten nicht zurückschreckte. Ebenfalls in Köln gab es im Jahre 1626 bösen Konflikt mit einer Malerin Katharina Brachmann, wobei ihre Herren Kollegen sehr ungalant sich benommen haben müssen, da der Rat der Stadt unterm 4. Januar 1627 folgenden Erlaß zu geben für angezeigt hielt: »ein erbar malerampt ist dahin zu disponiren, daß gemeldeter Brachmann ire schildereien, farben und pincelen wider restituirt werden. Eß soll derselben dabei ernstlich eingebunden werden, sich des malens hinfurter auf hondert goltgulden straf zu enthalten und dem ampt (der Malerzunft) keine fernere eintracht zuzufuegen.«[1])

Daß Ehrgeiz und Brotneid auch in früherer Zeit nicht unbekannte Dinge waren, wird jeder zugeben, der nicht mit den gefärbten Brillen der Romantik in die Vergangenheit blickt. Mancherlei unmutige und zugleich drollige Gemütsergüsse sind uns erhalten geblieben, denen zu entnehmen, daß nicht immer wohlwollendes Zartgefühl gegen den Nächsten die Herrschaft geführt hat. Gar seltsam berührt z. B. eine im Zunftbuch der Stadt Würzburg nach dem Jahre 1540 eingetragene, wohl von unberufener Hand gegebene Notiz, welche

[1]) Merlo, S. 102.

in Betreff des hohen Alters sich erfreuenden Bildhauers Jörg Riemenschneider (Sohn des berühmten Tillmann) kurzweg sagt: »er wil nit sterben, wil uns alle zum grab tragen.« — Zur teilweisen Entschuldigung solcher Bemerkungen mag gelten, daß trotz der Umsicht und Obsorge des für frühere Perioden ja trefflichen Zunftarrangements doch viele Kunstübende nie so recht auf einen grünen Zweig zu kommen vermochten. Die Subsistenzmittel scheinen zu allen Zeiten vielen Künstlern große Sorge gemacht zu haben. Da hatte denn hin und wieder die neben der Zunft bestehende religiöse Verbindung für Künstler, die in den meisten größeren Städten sich findende St. Lukas-Bruderschaft vollauf Gelegenheit, lindernd und helfend einzugreifen. Selbst in Italien, wo doch die Verhältnisse für Künstler immer am günstigsten gelagert waren, fehlt es nicht an Jammer und Klagen. Auf vielen Steuerzetteln ward kundgetan, wie der Erwerb ungenügend sei; so klagt u. a. im Jahre 1488 der Sieneser Maler B. del Quasta, daß er seine sechs Kinder kaum mehr zu ernähren vermöge und es versuchen wolle, auswärts das nötige Brot zu finden.[1]) Der zeitlebens in Finanznöten schwebende Masaccio versicherte bei amtlicher Abgabe einer Erklärung über seinen Vermögensstand im Jahre 1427, daß sein Tageseinkommen nur auf sechs Soldi sich belaufe. Allerdings war Masaccio damals erst 26 Jahre alt und wahrscheinlich noch als Geselle verwendet. Die Künstlergesellen aber scheinen durchgehends kläglich besoldet gewesen zu sein; hatte doch Lorenzo di Credi (1459—1536) in der Werkstätte Verrocchios — Verpflegung vorausgesetzt — das bescheidene Jahrgeld von zwölf Gulden; allerdings ward der treue Gehilfe vor des Meisters Tod noch testamentarisch in wohlwollender Weise bedacht. Hin und wieder gab es freilich auch günstige Ausnahmen. Meister Fra Fiesole, der stets gut honoriert wurde und seinem Kloster in Florenz daher ansehnliche Summen zuführen konnte, gab bei den Malereien im Dom zu Orvieto seinem Mitarbeiter B. Gozzoli monatlich sogar sieben Dukaten. Fiesole selbst erhielt von der Domverwaltung ein Jahrgeld von 200 Golddukaten nebst freier Kost und Wohnung zugesichert gegen die Verpflichtung, vier Monate des Jahres im Dome an der Arbeit zu bleiben. Auf Wunsch des Papstes Nikolaus V. hatte jedoch Fiesole seine Arbeiten in Orvieto alsbald einem anderen Meister — Signorelli — zu überlassen, um im Vatikan tätig zu sein, wo die von den Päpsten ausgesetzten Künstlerhonorare zu allen Zeiten auf besondere Höhe gestellt waren. — Interessant und ob der treuherzigen Fassung vielfach anziehend erweisen sich alte Verträge, die bei Bestellungen zwischen Auftraggebern und Künstlern zur Ausfertigung gelangten. Ich erwähne beispielsweise hier nur den Kontrakt, der am 9. Oktober 1308 zwischen dem Stadtrat von Siena und dem Maler Duccio Buoninsegna behufs Herstellung des ansehnlichen Hochaltarwerkes — ein großes Madonnenbild mit etwa vierzig kleineren Nebengemälden — für den dortigen Dom abgeschlossen wurde. Darin verpflichtet sich der Stadtrat, alle nötigen Materialien, Farben etc. zu liefern. Statt eines festbedungenen Preises wird dem Maler ein Lohn für jeden Tag, den er dem Werke widme, zugesichert, während

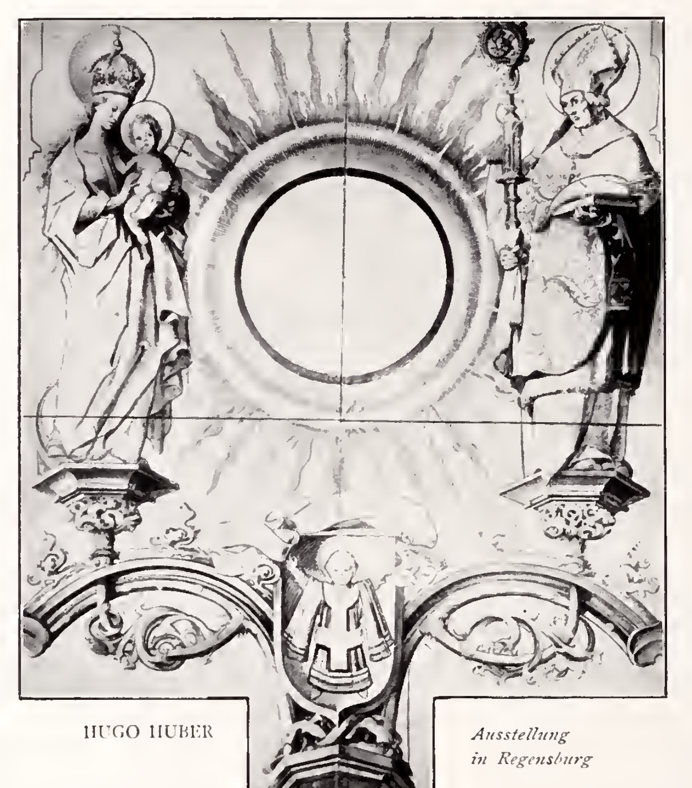


GEORG BUSCH AD ASTRA
Ausstellung in Regensburg 1904

[1]) Lübke, Gesch. d. italienischen Malerei I, 385

Buoninsegna feierlich verspricht, allzeit zu malen »so gut er könne und wisse und Gott der Herr ihm vergönnen werde«. Die Gesamtarbeit kam auf die höchst ansehnliche Summe von ca. 3000 Golddukaten zu stehen, wobei allerdings die Kosten der festlichen Übertragung des Werkes von der Werkstätte des Meisters nach dem Dome einbezogen waren. Diese Überführung geschah durch eine großartige Prozession, an deren Spitze die Trompeter, Pfeifer und Paukenschläger der Stadt marschierten. Man ersieht daraus hinlänglich, wie hoch am Anfange des 14. Jahrhunderts ein religiöses Kunstwerk in Italien geschätzt und gefeiert worden ist.[1])

Wenn trotz alledem in Italien viele Kunstübende nur mühsam sich fortbrachten, so dürfte dieses in Deutschland, wo die Sonne der Volks- und Fürstengunst den Künstlern weniger leuchtete, noch häufiger der Fall gewesen sein. Es fehlt nicht an Aufzeichnungen, welche hier mancherlei Einblicke gewähren. Einzelne Meister hatten ja zur Klage keinen Grund; viele andere hingegen waren nichts weniger als auf Rosen gebettet. Von dem ersten Maler der angesehenen Künstlerfamilie Altdorfer, dem Meister Ulrich, wissen wir, daß ihm im Jahre 1499 der Magistrat zu Regensburg nahelegte, wieder fortzuziehen und auf das Bürgerrecht zu verzichten, weil er nach eidlicher Aussage nicht imstande war, eine Gebühr von zehn Pfennigen zu bereinigen.[2]) Hin und wieder mögen unter den Künstlern allerdings auch Schalksnaturen gewesen sein, die für das Bezahlen amtlicher und privater Schulden, selbst bei Ermöglichung, keine rechte Neigung besaßen. In Salzburg schickte um 1620 der Maler Wilhelm Weißkirchner, der nebenbei auch einen kleinen Weinschank betrieb, anstatt der Bürgerrechtstaxe »eine guete Pavesen« auf das Rathaus, die, wie er den wohlweisen Ratsherren kundgeben ließ, »zwei Gulden wohl werth ist«.[1])



HUGO HUBER — *Ausstellung in Regensburg*

ENTW. Z. RATHAUSTURMBILD

Unzweifelhaft steht fest, daß in Deutschland die Reformation und die sich daran knüpfenden Wirren und Kriege sehr nachteilig für die sozialen Erfolge der Kunstübenden sich erwiesen. Viele Künstler starben tatsächlich im Elend; andere, wie Holbein d. J., sahen sich zur Auswanderung gedrängt. Wie selbst A. Dürer, der größte deutsche Maler, unter den ungünstigen Zeitverhältnissen zu leiden hatte, ist bekannt. Als der vieltätige Meister 1528 achtundfünfzigjährig aus dem Leben schied, betrug der Wert seiner Verlassenschaft etwa 6000 Gulden. Im Gegensatze zu Italien waren in Deutschland auch die Honorare sehr mittelmäßig, häufig sogar höchst gering. Tillmann Riemenschneider erhielt für überlebensgroße Sandsteinfiguren der Apostel, die innerhalb 1500—1506 an den Strebepfeilern der Marienkirche in Würzburg zur Aufstellung gelangten, für je eine Statue zehn Gulden. Der ausgezeichnete Meister Peter Vischer bekam um 1494 für das prächtige Grabmal des Bischofs Heinrich III. von Bamberg — Figur in bischöflichem Ornate auf einem Löwen stehend — vier Zentner Erz geliefert und als Bezahlung für seine volle Arbeit 60 Gulden. Hohe Künstlerhonorare hätte in Deutschland, besonders in Oberdeutschland, tatsächlich das Publikum nicht begriffen; gegen vereinzelte bessere Bezahlungen machte sich damals schon die Volksstimme in nicht sehr freundlicher Weise geltend. Als ein Augsburger Maler der Frührenaissance, Michael Schwarz, für ein

[1]) Lübke, Gesch. d. italienischen Malerei I, 100.
[2]) Sighart, Gesch. d. bild. Künste in Bayern, S. 586.

[1]) Zillner, II, 344.



SANDRO BOTTICELLI GEBURT CHRISTI

Nationalgalerie in London



VOM DOMKREUZGANG ZU REGENSBURG *(Ausstellung 1904)*

nach Danzig geliefertes großes, wertvolles Altarwerk etwa 13000 Mark erhielt, herrschte ringsum förmliche Aufregung und ein zirkulierendes Spottgedicht wußte von dem glücklichen Meister gar hämisch zu sagen:

Meister Michel hot sich reich gestolen,
Daher er nu nit mer derf molen.[1])

Im Mittelalter war es nicht selten, daß zur teilweisen Löhnung von Künstlern und Kunsthandwerkern auch Kleidungsstücke und Naturalabgaben verwendet wurden. Ein im 14. Jahrhundert in Berchtesgaden tätiger und gesuchter Meister Hermann erhielt vom Kloster Aldersbach für gelieferte Steinarbeiten außer dem bedungenen Geldbetrag noch einen blauen Rock geliefert; des Meisters Gehilfe ebenfalls einen Rock. Die Gabe von Naturalien bestand bis in spätere Zeiten; noch im 16. Jahrhundert hatte ein Braunschweigscher Hofmaler als fixen Jahresgehalt 30 Gulden in Geld, ein fettes Rind, zwei fette Mastschweine, fünf Scheffel Roggen und zwölf Fuder Holz zu beanspruchen. Eine artige und gewiß nicht zu verschmähende Form bestand bei Bezahlungen darin, daß vielfach auch den Familiengliedern der Künstler, zunächst der Ehefrau, ein entsprechendes Geldpräsent ausgefertigt wurde; hierauf bezügliche Belege sind noch in vielen Rechnungen des 17. und 18. Jahrhunderts erhalten.

In Süddeutschland übten besonders die reichen Stifte und Klöster einen günstigen Einfluß auf Stellung und Verdienst der Künstler. Mag man über diese kirchlichen Institute denken wie immer, niemand kann in Abrede stellen, daß dieselben im Gegensatze zum landsässigen Adel und den nicht reichsunmittelbaren kleineren Kommunen ganz außerordentlich um Kunst und Künstler sich verdient gemacht haben. Daß Kunst und Kunstgewerbe früher auch in den Landstädten und Märkten höchst tüchtige Vertreter aufwiesen, war vor allem der Beschäftigung zuzuschreiben, welche die umliegenden Klöster zu bieten vermochten. Die meisten Prälaten hatten großes Verständnis für die Bedeutung der Kunst, und interessant ist der Ausspruch, den der letzte Abt des berühmten Stiftes Tegernsee, der würdige P. Gregor Rottenkolber, mehrmals seinen Konventualen gegenüber kundgab, indem er diesen ans Herz legte: »Man müsse den Künstlern Verdienst geben, denn wenn man die Altäre verfallen lasse, würden auch die Künste verfallen.«[1]) Mit der Säkularisation verschwanden — um nur etliche oberbayerische Orte zu nennen — aus Weilheim, Landsberg, Rosenheim, Wasserburg und Burghausen, aus Tölz und Trostberg jene Meister, die, über das gewöhnliche Gewerbe weit hinausragend, durch ihre rege Tätigkeit und Kunstfertigkeit weithin Aufsehen zu erregen wußten. Die herrschende Zentralisierung hält die künstlerischen Kräfte heute fast ausschließlich in die großen Städte gebannt; das Zurücktreten und Verschwinden dieser Kräfte aus den kleineren Provinzorten, welches mit den im



VOM DOMKREUZGANG ZU REGENSBURG *(Ausstellung 1904)*

---

[1]) »Deutsches Kunstblatt«, 1847, und Sighart, S. 603.

[1]) »Oberbayer. Archiv«, 50. Bd (Ergänzungsheft) S. 193.



B. LOCHER — CHRISTI HIMMELFAHRT
Ausstellung in Regensburg 1904

Beginne des 19. Jahrhunderts sich einstellenden Veränderungen und Umwälzungen in engem Zusammenhange steht, wird unter kulturellen Gesichtspunkten immer mit berechtigtem Bedauern wahrgenommen werden müssen.

Noch haben wir Faktoren zu beachten, welche auf Stellung und Hebung des Künstlerstandes von weittragendstem Einflusse sich erzeigten. Wir meinen die Berücksichtigung und den ermunternden Beifall für die künstlerische Persönlichkeit selbst, welche aber erst die Renaissance inaugurierte, indem sie, der Individualität zu ihrem Rechte verhelfend, nicht nur mit den Werken der Kunst, sondern auch mit den Künstlern sich beschäftigte und schließlich hierbei einen oft maßlosen Personenkult entwickelte, der jenem wenig nachgibt, welchen wir auch in der Gegenwart hin und wieder mit einzelnen Künstlererscheinungen getrieben sehen. Hatte das Mittelalter wohl der Künste sich gefreut, so traten die Künstler selbst nie in den Vordergrund. Es ist merkwürdig, wie besonders die frühesten deutschen Städtechronisten, die von allem Erdenklichen, von Häuser- und Kirchenbauten, von Trockenheit und Nässe, von tierischen und menschlichen Mißgeburten gewissenhaft zu erzählen wissen, fast nie den Namen eines tätigen Mannes verzeichnen, der damals Kunst oder Kunstgewerbe besonders zu pflegen verstand. Solange hauptsächlich Mönche es waren, welche die künstlerischen Aufgaben lösten, kann man ja annehmen, daß diese selbst jede ehrende Anerkennung vermieden wissen wollten, aber auch aus der Zeit, in welcher längst schon die Laientätigkeit auf den Gebieten der Kunst vorherrschend war, sind Künstlernamen oder gar rühmende Hervorhebung derselben nur ganz spärlich zu finden. Wie in anderer Beziehung, so regten sich auch in diesem Punkte in Italien die ersten Keime des Künstlerlobes und Preises. Schon in der romanischen Periode ward ein Bildhauer Nikolaus, der um das Jahr 1135 die plastische Ausschmückung des Domes in Ferrara besorgte,

dadurch geehrt, daß man im Giebelfelde des Hauptportales folgende zwei Hexameter einmeißelte:

Artificem gnarum, qui sculpserit haec, Nicolaum,
Hunc concurrentes laudent per secula gentes.

(Den kundigen Künstler Nikolaus, der dieses meißelte, sollen durch alle Zeiten die Völker loben.)

Wie mußte doch der Ehrgeiz der Künstler sich geweckt fühlen, wenn Anerkennung und Ruhm auf solche Weise zum Ausdruck gelangte! Das Werk und seine Meister lobend, sprach sich auch eine Inschrift in der Rosario-Kapelle des Domes zu Monza aus, in der um 1440 Francesco und Cristoforo Zavattari aus Mailand in zahlreichen Bildern die Taten der Longobardenkönigin Theodelinde verherrlicht hatten. Einen Beleg, wie italienische Gelehrte und Poeten den bildenden Künstlern hohe Anerkennung entgegenbrachten, finden wir ja auch in Dantes unsterblicher Dichtung, in der (Purgatorio VI.) von Giotto rühmend gesagt wird:

Als erster Stern im Kunstgebiet zu funkeln
Wähnt Cimabue, nun strahlt Giottos Sonne,
Den Glanz des großen Meisters zu verdunkeln.[1])

In jener Zeit gab es für deutsche Meister noch kein besonderes Wort des Lobes und der Anspornung. Die erste kurze Erwähnung von Malern in einer deutschen Dichtung begegnet uns bei Wolfram von Eschenbach, indem dieser erzählt, der junge Parzival hätte in der ihm von Iwanet angelegten Ritterrüstung so stolz ausgesehen, »daß von Köln und Mastricht kein Maler je sein Bild malen könnte«.

Indirekte Beachtung findet außerdem einmal ein Maler in der von Egon von Bamberg gedichteten »Minneburg«, in welcher von den rosigen Lippen einer edlen Dame gesagt ist, daß Meister Arnold von Würzburg an deren roten Mund nur ein reines Pinselein zu halten brauche, um die schönste rote Farbe in Überfluß zu erhalten. Wirkliches Künstlerlob spenden erst die späteren Meistersinger, darunter besonders Hans Rosenblüt, der sogar noch auf den längst verstorbenen Arnold von Würzburg zurückkommt, außerdem aber vor allem die zeitgenössischen Bildhauer und Erzgießer Nürnbergs preist, indem er hervorhebt, wie sie Engel, Menschen und Tiere wunderbar zu formen verstehen, kurz, daß »keinerlei Stuck« ihnen zu schwer erscheine:

»So sein sie wol wert, das man sie nennt,
Und fir gross kunstig meister erkennt.«



G. SCHREINER MARIENALTAR
Ausstellung in Regensburg 1904

Solches, um das Jahr 1450 gespendetes Lob bedeutet in Deutschland schon einen außerordentlichen Fortschritt des künstlerischen Ansehens. Übrigens waren bei uns die Metallgießer an sich die ersten, die darauf hielten, daß ihre Namen genannt und bekannt blieben. Schon auf dem interessanten, noch an romanische Formen anklingenden Bronzetaufbecken des Domes in Salzburg ist bekundet: »M. Hainrich me fecit 1321.« Bei den Glockengießern gehörte es gewissermaßen stets zum guten Ton, ihre Namen in mancherlei Form auf

[1]) Freilich wollte Dante mit diesen Zeilen zugleich auch auf die Wandelbarkeit alles irdischen Ruhmes hinweisen.



Ausstellung in Regensburg 1904 (vgl. Beil.)

MADONNA MIT HEILIGEN

JOS. HUBER-FELDKIRCH

den Glocken anzubringen. Je siegreicher später der Humanismus und die mit diesem im engen Zusammenhange stehende Renaissance über die Alpen vordrangen, desto freigiebiger ward man in deutschen Städten mit Anerkennung und Preis für Kunst und Kunstgewerbe; man wußte in etlichen Fällen sogar die Italiener zu übertrumpfen, indem man maßlos und bis ans Komische streifend, einzelne Meister mit Lobeserhebungen überschüttete, wie solches ganz besonders der Rektor der Universität Wittenberg, Scheurl, verstand, der u. a. an Lukas Cranach d. Ä. folgende Zeilen richtete: »In Coburg hast du einen Hirsch gemalt, welchen fremde Hunde, so oft sie ihn anblicken, anbellen. Was aber soll ich von jenem Eber sagen, welchen unser großmütiger Fürst dem Kaiser zum Geschenke schickte, welchen du gleich jenem, der auf Wittenbergs Revier von ungewöhnlicher Größe erlegt worden war, so kunstreich, wie es dir eigen ist, dargestellt hast, daß ein Jagdhund bei dessen Anblick mit sich sträubendem Haar zuerst ein lautes Gebell anhob, bald aber die Flucht ergriff. . . . In Torgau hast du an der Wand hängende Hasen, Fasanen, Pfauen, Rebhühner, Enten, Drosseln und anderes dergleichen Geflügel gemalt, die einstmals der Graf Schwarzburg, als er sie erblickte, herauszubringen befahl, damit sie nicht übel röchen. . . .«[1]) Von solch exzentrischer Lobhudelei und drolliger Aufschneiderei, die Rektor Scheurl noch überdies in einer Inauguralrede im Jahre 1508 zum Lobe Cranachs zum besten gab, im allgemeinen sich ferne haltend, blieb die Begeisterung für Kunst und Künstler in Deutschland bestehen, und sie hat besonders in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in wahrhaft glänzender und fruchtbringender Weise sich dokumentiert. Ich erinnere nur an die Periode Friedrich Wilhelms IV. von Preußen, in welcher die Düsseldorfer Künstler zu hohem Ansehen gelangten; vor allem aber verweise ich auf den großen König Ludwig I. von Bayern, der den Künstlern die herrlichsten Aufgaben in Fülle darbot und der außerdem, von den Schwingen der Poesie getragen, den Kunstübenden in ihrer Gesamtheit, den Männern seiner Wahl im besonderen, manch begeistertes Lied, manch warmempfundenes Gedicht gewidmet hat.



G. A. CLOSS HL. MARTIN
Ausstellung in Regensburg 1904

Kehren wir wieder in die Zeit der Frührenaissance nach Italien zurück, so ist zu konstatieren, daß, abgesehen von den Lobpreisungen der Dichter, auch in anderer Hinsicht den bildenden Künstlern Ehren und Auszeichnungen nicht vorenthalten blieben. Fürsten und ansehnliche Kommunen waren vielfach bedacht, den Meistern der Kunst besondere Sympathien zu bekunden. Schon dem Maler Giotto wurde während seines Wirkens in Neapel (1330—1333?) von König Robert in einem feierlichen Erlaß der Rang eines Hofangehörigen (»Familiaris«) samt allen Privilegien dieser Stellung zugesprochen, wodurch Giotto auch eine Wohnung im königl. Palaste angewiesen erhielt.[2]) Ottaviano di Nelli aus Gubbio ward 1410 von dem Magistrate seiner Vaterstadt zum Konsul ernannt, eine Ehrung, welche weiterhin unter der Form des Ehrenbürgerrechts verschiedenen Künstlern zu teil wurde. Auch vorzüglich dotierte Würden und Nebenämter fanden sich für manchen Künstler; man denke nur an den Maler Sebastian Luciani, der von Papst Clemens VII. das Amt eines

[1]) Janitschek, »Gesch. d. deutschen Malerei« S. 501.
[2]) Lübke, Gesch. d. italienischen Malerei I, 114.

Piombo erhielt, ein Amt, welches ihn lediglich verpflichtete, die päpstlichen Bullen mit dem Bleisiegel zu versehen, wofür ihm ein jährliches Nebengehalt von 500 Skudi (2500 Lire) zufiel. In Venedig besaßen Giov. Bellini und Tizian ähnlich einträgliche Ehrenämter. Daß besonders letzterer es verstand, die Strahlen des Glückes nach allen Seiten auszunützen, ist bekannt; hatte er doch einen Herrscher zum Gönner, in dessen Reich die Sonne nicht unterging.

(Schluß folgt.)



KOLMSPERGER ENTWURF ZU EINEM DECKENGEMÄLDE
Ausstellung in Regensburg 1904 (vgl. Beil.)

DIE GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 1904

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee)

Seit langem fühlen in Berlin Freunde städtischer Schönheiten ein stilles Grauen, wenn sie an die wüste Gegend am Lehrter Bahnhof, an die Lehrter Wüste, auch nur denken. Die jährlichen großen Kunstausstellungen, die in dieser Gegend stattfinden, sind im großen Ganzen dazu geeignet, das Grauen noch zu vergrößern. Die sogenannte Bilderwüste am Lehrter Bahnhof ist die offizielle Ablagerungsstätte für all das, was in älteren Gleisen einherfährt, und wird in dem Eindruck, den sie dadurch macht, noch unterstützt durch die Riesenmassen, die dabei zum Vorschein kommen. Diesmal waren es, wenn wir recht sehen, im ganzen 2275 ausgestellte Stücke, beinahe zehnmal so viel wie in der gleichzeitigen Sezession.

Es würde nun ungerecht sein, diesen Gesamtcharakter der Ausstellung auch für alles einzelne darin geltend zu machen. Denn gerade ein so großer Rahmen bietet die Gelegenheit zur Ausstellung von manchem dar, was weder der einen noch der anderen Richtung folgt, sondern vielleicht selber Richtung ist. Keinesfalls aber tritt die Ausstellung so verhältnismäßig geschlossen auf, wie es die Sezession tut. Es wird uns deshalb auch kaum möglich sein, unseren Bericht so in typischen Linien zu gruppieren, wie wir es mit dem über die Sezession getan haben. Jene großen Massen bauen sich in keinen festen Gestaltungen auf, und wir können die immanenten Verschiedenheiten der ausgestellten Werke wohl nur dadurch nachzeichnen, daß wir das Schwergewicht auf eine enge Auswahl und auf die nach unserer Meinung gerechteste Reihenfolge der vorzuführenden Werke legen.

Ungefähr die Hälfte aller vorhandenen Nummern gehört der ersten Gruppe, der Malerei. Suchen wir uns hier vor allem die Gemälde heraus, die man in etwas weitem Sinn des Wortes religiös nennen kann, so tritt sofort als ein im engsten Sinn des Wortes wahrhaft religiöser Maler, der längst als solcher bekannte Steinhausen (Frankfurt a. Main) hervor. Seine »Bergpredigt«, ein Zyklus von fünf Aquarellen nach den in der Aula des Kaiser Friedrich-Gymnasiums ausgeführten Wandbildern ist seiner Stelle in der zukünftigen Kunstgeschichte sicher. Hier spürt man deutlich den Charakter

eines Künstlers, dem sein Können Mittel zu Zwecken ist, und zwar zu ganz speziell anderen als irdischen Zwecken. In dem vor uns stehenden Zyklus sehen wir ein Mittelbild, in welchem Christus gänzlich isoliert auf einer Höhe sitzt, umgeben von vier Stücken, welche den Sinn seiner Predigt in Bildern aus dem Leben darstellen — allerdings in einer Art, für die ein Kommentar wünschenswert ist.

Von diesem berühmten Künstler wenden wir uns sofort zu einem anscheinend noch etwas weniger sicheren Maler, der aber mit einem einzigen Bild unsere Aufmerksamkeit bereits lebhaft fesselt, obschon man hier noch nicht etwa von einer überragenden Bedeutung, oder auch nur von einer sicheren Meisterschaft sprechen kann: Frind (München). Sein »Maria hilf«, die Darstellung eines Bauernmädchens, das sich in einer uns abgewandten Stellung zu dem hinter einem Gitter befindlichen Marienbilde wendet, ist vor allem so frei von allem Gemachten, so schlicht und so echt und so innig, daß es nicht zu viel ist, wenn wir diesem Künstler mehr gewähren, als sonst der Fall sein könnte. Eingeschaltet sei die Erwähnung eines anderweitigen Werkes von ihm, einer »Bildnisstudie«, die aber noch mehr als das vorige zeigt, daß der Künstler erst noch auf dem Wege zur sicheren Meisterschaft ist.

Befriedigend wirkt das Gemälde von Graf Harrach (Berlin) »Am See Tiberias«. Der Künstler versteht es ganz wohl, eine stärkere Wirkung zu erreichen, und jedenfalls hat er einen innigen Gefühlsausdruck, den der Hingebung des Jüngers an den Meister, vortrefflich herausgebracht. Etwas weiter vom Ideal eines religiösen Künstlers steht der seit längerem verstorbene v. Munkácsy ab, der auf dieser Ausstellung sozusagen eine Auferstehung feiert. Am wertvollsten scheint uns sein Studienkopf zu dem Bilde »Christus vor Pilatus« zu sein. Unter den übrigen Stücken erwähnen wir neben einer allerdings von vergangenen Zeiten zeugenden Landschaft sein Bildnis des Kardinals L. v. Haynald.

Würdig wirkt die mit lieblichen Engelsköpfen umgebene »Madonna« von Barthel. Wohl jedermann wird zufrieden sein mit der glücklichen Darstellung der »Rumpelkammer einer Tiroler Kirche«, welche uns Begas-Parmentier gebracht hat.



KOLMSPERGER ENTWURF ZU EINEM DECKENGEMÄLDE
Ausstellung in Regensburg 1904

Sobald sich Künstler an solche religiöse Themen heranmachen, die ihnen auch sonst etwas ferner liegen, ist die Gefahr des Künstlichen, Forcierten, Starren recht nahe. Einigermaßen beeinträchtigt dies den, übrigens recht rühmenswerten »Umzug am Marientag im Gebirge (Montafou)« von dem verstorbenen Berliner Breitbach. Besser bewältigt ist die Aufgabe bei dem Pastellbild »Orgelchor« von Fehr, wo die vor der Orgel singenden Knaben recht natürlich wirken. Durch eine sozusagen sehr objektive Technik ist ein Interieurstück von Lugan hervorragend gelungen: »Vor der Messe«; insbesondere fesselt der gut dargestellte Gegensatz zwischen den steinernen Formen und den Menschen in ihrer Nähe.

Priem hat in seinem Bilde »Der gute Hirt« ein etwas typisches Schäferbild von Christus gegeben. Anreihen können wir wohl ein Bild, das einen guten Gefühlsausdruck enthält: die »Consolatrix« des Wieners Schram. Mit einem Seitenstück zu der schon erwähnten Rumpelkammer: »Kirchenbibliothek« des Berliners Schaefer sei unsere Hervorhebung der besseren Bilder dieser Art abgeschlossen.

Der Berliner v. Brandis wollte in dem Bilde: »Siehe, ich bin bei euch alle Tage« offenbar die Anwesenheit Christi inmitten unserer heutigen Welt versinnlichen; leider lassen die hintereinander einen kleinen Sarg begleitenden Gestalten kein rechtes Gefühl der Natürlichkeit aufkommen. Anderes leidet hinwieder an wohlbekannter Süßlichkeit: so die »Rast« des Wieners Veith; seine

»Lebensalter« zeigen diese Art noch mehr. Lediglich aus inhaltlichen Gründen nennen wir das Bild von Zick: »Er ist auferstanden«. Viel höher stehen, wenigstens malerisch, die beiden Bilder des Ungarn Zemplényi: seiner »Ankunft der Wallfahrer« möchten wir »Die Notleidenden« vorziehen, das zwar mit dem religiösen Gebiete nichts mehr zu tun hat, aber jedenfalls eine sehr tüchtige Leistung ist. Etwas unsympathisch in der Farbe sind die im übrigen gut gezeichneten »Raritäten« von Wrage.

Ein typisches Bild in dem seit Uhde ziemlich geläufigen Zug ist des Müncheners Bock: »Unser täglich Brot gib uns heute«. Anreihen können wir daran Genzmer mit mehreren Bildern, unter denen der »Kirchgang in Burg« jedenfalls eine anmutende Leistung ist. Scheinbar ein hervorragend religiöses Bild ist die Darstellung, die der Brüsseler Jacoby von einem bereits nach dem Tode des Kranken eintreffenden Geistlichen mit dem Sakrament gegeben hat: »Zu spät«. Dem Künstler kam es hier doch wieder ersichtlich auf eine recht naturalistische Straßenscene an, die als solche allerdings künstlerisch interessant ist; außerdem aber schadet sich das Bild durch eine nicht recht klare Komposition.

Ein auffallendes und als Malerei schlechtweg nicht wertloses Stück sind die »Armen Seelen« von C. Paczka. Die Künstlerin hat damit ein gut dekorativ wirkendes Gemälde gegeben. Anzureihen ist hier Fr. Paczka, der die Ausstellung mit mehreren Bildern beschickt hat, unter denen sich einige mit religiösen Stoffen befassen. Sein »Marienbild« erwähnten wir bereits im Zusammenhang mit Landenbergers »Kommunikantin«. Außerdem bringt er einen »Kirchgang« (Ungarn) und einen recht gut gemachten »Bettelmönch«. Ein ausgesprochen inniges Stück, wenngleich ohne religiöse Beziehung, sind seine »Stillen Klagen«.



KOLMSPERGER — ENTWURF ZU EINEM DECKENGEMÄLDE

Ausstellung in Regensburg 1904

Noch weiter entfernen wir uns ins Weltliche mit solchen Bildern, denen ihr Gegenstand etwas so gut wie ganz Zufälliges ist. Es handelt sich um Ausblicke auf Kirchen und Kircheninterieurs. Zwei solche hat in recht guter Weise der Düsseldorfer Schill gemalt. Ein eigener Saal ist für Venezianer Ansichten von Schlichting verwendet, unter denen mehrere die Markuskirche in anziehender Weise wiedergeben; das Stück »Ein stiller Winkel« möchten wir besonders hervorheben.

Zur Landschaft führt: »Die Landsknechtsfamilie« von Müller-Münster, ein sehr wirksames Gemälde; sie verdankt ein gut Stück ihrer Wirksamkeit einer Ähnlichkeit mit älteren Darstellungen der Flucht nach Ägypten. Origineller erscheint desselben Künstlers »Volkslied«. Im übrigen haben wir es nunmehr besonders mit mehreren Landschaften zu tun, welche in glücklicher Weise Ausblicke auf Kirchen geben. So das »Abendläuten« von Altenkirch; dann der »Herbstabend«, eine Stadt mit Kirche, von dem Berliner Langhammer und am packendsten wohl »Die Bethlehemkirche am heiligen Abend« von Skarbina. Ein ganz eigenartiger Landschafter ist vor kurzem gestorben: der Karlsruher Kanoldt. Sein kleines Stück »Aus Leopoldcron bei Salzburg« gibt eine Heiligenstatue in anmutiger Weise wieder. Stark originell, wenn auch ohne jede Suche nach Effekt, ist sein geheimnisvoll einfaches »Schlachtfeld bei Cannae«. — Einer Aufzählung würdig sind auch: »Wallfahrtskirche« von Engelhardt; »Friedhof im Winter« von Hänsch; »Abteikirche in Amorbach, Unterfranken« von Hermanns, der jedenfalls zu den tüchtigeren Landschaftern gehört; »Wallfahrtskirche in Oberbayern« von Hoch, über den wir ein Gleiches zu sagen haben; auch »Verlassener bischöflicher Sommersitz« von Hoffmann-Fallersleben ist ein gutes Gemälde. Weiterhin erwähnen wir »Kirche im Schnee« von Oesteritz und schließlich die zahlreichen, ebenfalls einen kleinen Saal füllenden Landschaften von Schnee, unter denen wir uns einige Ansichten von Städten und Kirchen, insbe-



KOLMSPERGER ENTWURF ZU EINEM DECKENGEMÄLDE
Ausstellung in Regensburg 1904

sondere sein »An der Stadtmauer von St. Ursanne« hervorsuchen.

Ein eigentümliches, halb landschaftliches, halb historisches Gemälde gehört wenigstens mittelbar hierher: »Vor tausend Jahren (Irmingard)« des Müncheners Raupp, ein Chiemseebild, das in inniger Weise in die ersten christlichen Zeiten in dieser Gegend zurückführt.

Nun sollen wir versuchen, über die Landschaft schlechtweg einen Bericht zu geben. Baer (Neu-Pasing b. München), mit seinem »Sonnenuntergang« und »Tauwetter« vertreten, ist in engeren Kreisen längst gut angesehen und fiel uns auch bei verschiedentlichen Berliner Aussstellungen der letzten Jahre auf. Er ist sozusagen der Moderne unter den Konservativen und versteht es vorzüglich, das brodelnde Durcheinander in manchen Natureindrücken zu klaren, anschaulichen Gestaltungen herauszuarbeiten.

Mehr als eine flüchtige Nennung würde Böhme mit seinen italienischen Küstenbildern verdienen; ebenso Chelius (Pasing) mit seiner »Partie aus der Münchener Vorstadt Sendling«. Die 18 Aquarelle Hertels »Von der englischen Küste« machen einem die Wahl eines einzelnen unter ihnen nicht leicht. Weiterhin nennen wir »Alte Brücke im Winter« von dem Königsberger Jernberg. Kubierschky hat ebenfalls zahlreiche Bilder gebracht; vielleicht daß wir mit unsrer Vorliebe für sein »Petrustal in Luxemburg« ein besonders charakteristisches Stück getroffen haben. Den deutschen Flüssen gewinnen unsere Landschafter mehr und mehr Schönheit ab; so Lejeune mit seiner »Alten Oder im Winter«. Eine »Alte Stadt« u. a. bringt Palmié. Interessant ist es, auf ältere Meister zurückzugreifen, deren Überlegenheit über die heranreifenden nicht ohne weiteres in die Augen fällt, vielleicht weil inzwischen der Geschmack zu sehr mit der Mode gegangen ist. Ein Hauptbeispiel dafür ist der Wiener Russ; seine »Alte Schenke bei Amsterdam« zeigt, was auch auf solchen Wegen zu leisten ist. Zwei Künstler, welche im Deutschen Reich eine große Wirksamkeit als Lehrer entfalten: Bracht in Dresden und Kallmorgen in Berlin, sind mit tüchtigen Werken vertreten.

Wir nennen noch einige Künstler, deren Landschaften uns Eindruck gemacht haben: so Bachmann; ferner den häufig und mit Recht gelobten Dettmann, den ebenfalls altbewährten Dill, der auch in einem eigenen Saal ausgebreitet ist, den Aquarellisten G. Eilers (siehe später), den farbenreichen Eschke; dann Freudemann, Gentzel, Heimes, H. Herrmann, Jülich, Katona, Klohß, Körner (ägyptische Tempel u. s. w.), Lutteroth, Nikutowski, Paál, Rubach, J. Schmid, (Wien, leider mit viel Gekünsteltem), v. Wille.

Unter einigem, das noch halbwegs zur Landschaft gehört, erringen sich die »Stiere im Wasser« und ähnliches von O. Frenzel, der ebenfalls viel Raum einnimmt, gewiß ihren verdienten Erfolg. Von Meyerheim hat uns unter anderen mit guter Staffage belebten Land-

schaften besonders seine »Ziegenfreundin« gefallen. Eigenartige Darstellungen von Personengruppen in Landschaften gibt uns der Münchener Räuber. Etwas zweifelhaft ist die Kollektivausstellung von Uth.

Was nun das Porträt betrifft, so sind die Werke dieser Gattung keineswegs so wie in der Sezession als eine besonders entgegenspringende Gruppe gestaltet. Blaustudien und dergl. finden sich auch hier, z. B. von Pohle, von Wedepohl u. a. Schnell müssen wir hinweggehen über viel handwerksmäßiges. Wir übergehen die Kollektivausstellung Lenbachs, da das Andenken dieses Großen in unserer Zeitschrift eine eigene Würdigung erfährt, und da jene Kollektion den Meister doch kaum von einer neuen Seite zeigt.

Dagegen finden sich einige meisterhafte Porträts, die so gut wie ganz abseits stehen von den Gegensätzen verschiedener Richtungen. In erster Reihe seien die beiden Berliner Kiesel und Seeck genannt. Jener hat u a. die Donatorin der Berliner Akademie der Wissenschaften, Frau Wenczel-Heckmann, in einer überaus liebenswürdig ansprechenden Weise dargestellt; dieser hat den Maler von Berliner Stadtbildern, Julius Jacob, gerade in einer charakteristischen Arbeitsstellung wiedergegeben.

Hervorragend sind noch: »Gräfin Dionys Almássy« des Ungarn v. Benczúr; zwei Bildnisse in Tonerdefarbe von Gussow; Exzellenz Behring von Klein-Chavalier (trotz einiger Steifheit sehr beachtenswert); ein Selbstbildnis von Knaus; der Berliner Diagnostiker Klemperer von Sophie Koner. Gut gelingen die typischen lieblichen Kinderbildnisse; so eines von Winck-Graneist. Im übrigen nennen wir noch kurz: de Bouché, Halmi, A. Hamacher, Hellhoff, P. Hildebrand, Meyn, Nelson (ein in altlieblicher Weise gehaltenes Bildnis dreier Schwestern), Propheter, Ratzka, Sassnick, Tillack, Vogel, Watzelhan (»Ein trutziger Knabe«), Th. Ziegler.

Der Gattung des Porträts verwandt sind einige Darstellungen wie »Die Lesende« des Müncheners v. Bongé (trefflich, trotz Ablenkung der Aufmerksamkeit von dem Bildkern). Von Firle ist ein halb landschaftliches Bild zweier weiblicher Gestalten da unter der Bezeichnung »Neuer Frühling, neues Leben«. Eigentümlich ist die porträtartige Darstellung von Thomann: »Die Gelehrsamkeit«. Das Pastellbild von Mante »Fatme« erinnert in halbwegs sympathischer Weise an Lieblichkeiten älterer Zeiten. Dettmann verdient durch sein »Friesische Frauen, den Kirchhof verlassend« auch hier wieder eine Erwähnung; Genzmer mit seinem »Schulkahn in Lehde« möchten wir ebenfalls nochmal nennen; und ein bemerkenswerter Rückenakt »Reuiges Weib« von Wiederhold sei am besten hier angereiht.

Das Bild des Ungarn Kriesch: »Landtag von Torda 1567, Proklamation der Religionsfreiheit«, verdient Erwähnung. Ein Schüler des religiösen Malers E. v. Gebhardt, Hackenbroich, gibt mit »Großmutters Brautkranz« eine anziehende Scene. Altmeister Diez ist mit einem Bilde »Durch die Furt« vertreten. Ein sehr gutes Interieur hat der Düsseldorfer Murdfield gebracht; und von den bekannten Stilleben des Wiener Schödl sind wieder zwei Beispiele da.

Als zweite Gruppe behandeln wir die Bildhauerwerke. Vor allem sei hier genannt eine aus Holz und Elfenbein mit Geschick und Innigkeit gemachte »Madonna« des Wieners Barwig. Weiterhin stehen voran einige Gruppenstücke: so ein Altarrelief für die übrigens sehr beachtenswerte neue Kirche in Grunewald: »Das heilige Abendmahl« des Berliners Richter, mit wiederum viel wahrhafter Innigkeit, doch mit nicht recht verständlicher Perspektive; etwas weniger innig, weniger natürlich, etwas kühl im Ausdruck ist das sonst sehr bemerkenswerte »Grabmal« von Frydag. Geygers »Affenfontäne« ist eines der für unsere Städte leider so seltenen Brunnenwerke. Beachtenswerte plastische Doppelporträts und sonstiges brachten in ebenfalls bemerkenswerter Weise von Herter, Lepcke (»Wiedersehen«), Löbbecke (Brunnengruppe »Die Welle«), Pallenberg (mehrere Tierstücke), Rusche. Etwas starr, aber sonst sehr sympathisch ist das Werk von Schichtmeyer »Eine Mutter« (mit zwei lieblichen Kindern). Kinderbildnisse stellten Henning, Boué und Klein aus.

Die »Mommsen-Gedenktafel für die Saalburg« von Götz ist auffallender, aber kaum so intim charakteristisch wie die Bildnisstatuette dieses Gelehrten von Lobach (Abb. S. 48). An sie möchten wir anreihen die ausgezeichnete Bronzestatuette Victor Blüthgens von Limburg. Von Pöppelmann gefiel uns am besten die Reliefbronze »Das schlafende Kind«. Eine eines näheren Verweilens würdige Marmorbüste der Frau Marchesi hat Uphues geschaffen.



HEINRICH ÜBERBACHER

MADONNA

Ausstellung in Regensburg 1904

Eine dritte Gruppe mag alle Schwarzweißkunst umfassen. Die Ausstellung gruppierte erst eigens die Stiche, Radierungen, Zeichnungen u. s. w.«. In dieser Abteilung steht für uns voran das selbständige Schabkunstblatt einer »Kreuzabnahme« von Pietschmann. Natürlich sind mehrere Zyklen vorhanden. So die Radierungen »Tod und Mädchen« von Brömse. Reichhaltige Beispiele für die Bücherzeichenkunst bringt Héroux. Zwei einander nah verwandte Künstler, Kappstein und Langhammer, haben je eine Kollektion von Monotypien zusammen in einem eigenen Saal ausgestellt. Krause bringt mehrfache Zeichnungen von hervorragenden Berliner Persönlichkeiten schlicht und zutreffend.

Tüchtige Einzelstücke waren noch vorhanden von Brendel, von G. Eilers (der nunmehr siebzigjährige Künstler legte eine eigenhändig farbige Originalradierung vor), von Liesegang und mehreres von Sacchetto. Außerdem seien noch genannt: Bossard, Kührner, Meyn, Paeschke, Schilde.

In der »Fünften Sonderausstellung der Freien Vereinigung der Graphiker zu Berlin« hat wohl das Bedeutendste Seydel geleistet.

Wieder einmal einen Totentanz bringt uns H. Meyer, allerdings nur mit drei Proben (Radierungen) aus einem größeren Zyklus. Noch seien erwähnt die Werke von Jahn, besonders ein liebliches graugetöntes »Kind«. Von Krostewitz sind beachtenswerte Radierungen da, z. B. die gut bewegte »Im Fluge«. Eine »Thüringerin« von Rasch und ein »Gerhart Hauptmann« von Struck mögen diese Abteilung beschließen.

Die »Siebente Ausstellung des Verbandes Deutscher Illustratoren« enthält Schumachers elf Rahmen mit Illustrationen zu dem Prachtwerke »Das Leben Jesu«; insbesondere die Fußwaschung und das Abendmahl ist nicht nur von eigenartigem künstlerischem Reiz, sondern auch von zutreffender Innigkeit. Mehr das erstere als das letztere gilt von dem originellen »Einsiedler« des seit längerem als Graphiker angesehenen Barlösius. Eine so bedeutende Kraft wie Bracht nennen wir hier mit seinem »Rabenhorst« besonders gern; unter mehrerem von Kallmorgen fiel uns besonders sein »Havelberg« auf. Ubbelohde brachte elf Zeichnungen zu Grimms Märchen.

Als vierte Gruppe behandeln wir das Kunstgewerbe. Die »Kollektion keramischer Arbeiten« von Hidding steht voran. Wir finden Gestaltungen aus Steinzeug und Cadinenton, zum Teil mit einer ganz eigenartigen Irisierung. Daneben ungemein feingearbeitete, teilweise leise getönte Flachreliefs. Außerdem verdient eine Hervorhebung Xenia Krüger durch ihre »Entwürfe zu modernen Spitzen«, die von ungewöhnlicher Selbständigkeit zeugen. Auf diesem Gebiet bewährten sich ferner: Grenander, Salzmann, Schimmelpfennig u. a.

Zur Baukunst leiten die im besten Wortsinn naturalistischen Glasfenster von Eissing über. An diese reiht sich eine Wandmalerei von Wrage und ein Karton für Glasmosaik von Becker; letzterer eine erfreuliche Probe des neuerlichen Aufschwunges der Mosaik.

Unter den weltlichen Neubauten fiel uns besonders der durch kräftig hochstrebende Linien ausgezeichnete Entwurf von Schumacher für ein Rathaus in Dresden auf. Sehr wertvoll sind die Fassaden, welche Hasak für die Reichsbank in Danzig gearbeitet hat. Der Künstler ist seit längerem angesehen nicht



AUG. HERRMANN-ALLGÄU — JAGDSTILLEBEN

Münchener Glaspalast 1904



NAV. MÜLLER DER WALLFAHRER
Ausstellung in Regensburg 1904

nur durch seine praktische Tätigkeit, sondern auch durch seine mannigfachen wissenschaftlichen Bestrebungen, ältere Epochen der Baukunst, insbesondere der mittelalterlichen, zum besseren Verständnis zu bringen.

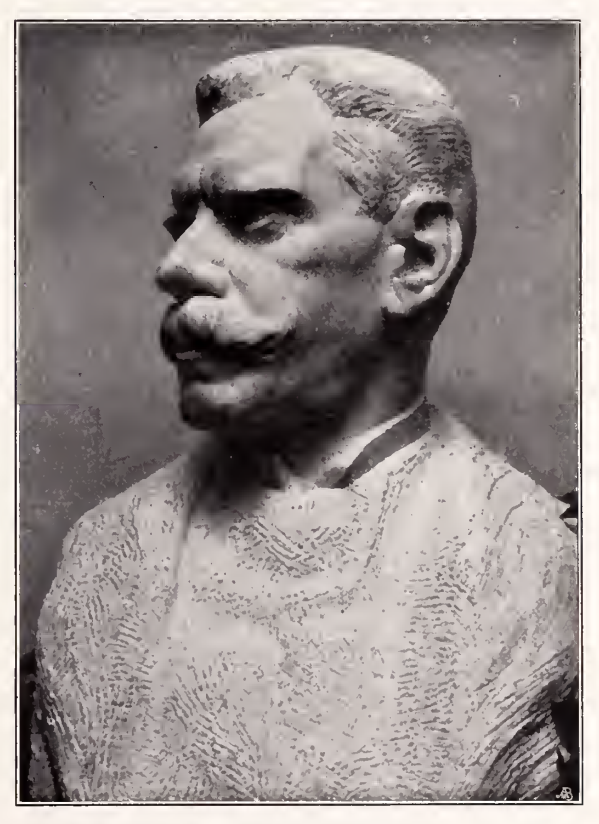
Die kirchliche Baukunst war reichlich vertreten. Dem Namen Otzen gebührt jedenfalls ein Vorrang, u. a. durch seine »St. Annenkirche in Elbing«.

Noch hat der protestantische Kirchenbau das Seinige nicht ganz gefunden; um so interessanter ist ein Einblick in die Wege, auf denen er suchend vorwärts schreitet. Insbesondere gilt es dabei den allmählichen Übergang vom Langbau zum Breitbau — wenn wir uns dieser abkürzenden Ausdrücke bedienen wollen; und jener Widerspruch in der Formung der Seitenteile kann ebenfalls als ein Teil dieser Entwicklung gelten.

DAS ÖLBILD ALS WANDSCHMUCK

Die Aufschrift, die wir für unseren Essay wählten, mag für den ersten Moment etwas sonderbar anmuten. Es scheint ja selbstverständlich, daß ein Gemälde die Wand nicht verunzieren soll. Allein dagegen läßt sich einwenden, daß der Ölmalerei nicht immer eine bloß schmückende Rolle zufällt; ich erinnere beispielsweise an das religiöse Gemälde der Kirche, an das Bild der Galerie, des Museums. Wenn wir also vom Ölgemälde auch als Wandschmuck reden, so sind wir dazu berechtigt, und wir glauben zu einem heute sehr im Vordergrunde stehenden Thema Stellung zu nehmen, wenn wir uns im folgenden über die dekorativen Qualitäten des Ölgemäldes verbreiten. Herrschen doch im Hinblick auf Wandschmuck oft nicht das Wesen der Sache erfassende Ansichten. Unter anderem nahm man und nimmt man einfach an, in jedes Zimmer gehören so und soviele Bilder. Das ist nun ganz falsch gedacht. Erstens nicht jeder Raum braucht ein Bild. Es kann Räume geben und es gibt solche, die eines Bildes zum mindesten entraten können. Wo man also ein Bild nicht vermißte, werde keines eingefügt. Zweitens, man hüte sich ängstlich, vor einem Zuviel an Bildmaterial. Speziell in Bezug auf das Ölgemälde gilt dies, wie wir gelegentlich noch sehen werden. Drittens, mit dem Aufhängen irgend eines Bildes ist noch gar nichts getan; soll es wirklich seiner eigentlichen Bestimmung gerecht werden können, so muß es von der Hand eines ersten, eines echten Künstlers herrühren. Das kann freilich nicht jedermann erwerben; es ist aber auch nicht nötig. Denn ein paar Schilfhalme, eine schöne Blattpflanze, einige leuchtende Muschelschalen, ein ausgestopftes Tier, eine Vase, japanische Erzeugnisse, kurz andere Dinge tun oft in einem Raum bessere Dienste, als ein schlechtes Ölbild. Aus diesen Zeilen geht schon hervor, wie wir ein Gemälde im Wohnraum u. s. w. verwertet sehen möchten: es sei, ebenso wie die Plastik, der letzte, erlesenste kostbarste Schmuck eines Gemachs.

Früher wurde es auch mehr in diesem Sinne aufgefaßt. Und in der Tat: schon die Technik der Ölmalerei zwingt zum Nach-



C. BERMANN MARMORBÜSTE: PROF. EM. VON SEIDL
Sezession München 1904



RAOUL FRANK — MARINE

Münchener Glaspalast 1904

denken. Sie, diese Malerei ist langsam geworden, langsam heran reift ein feines, vornehmes Werk, eine lange Kulturarbeit umschließt den Rahmen des künstlerischen Gemäldes. Deshalb gehe man mit solchen Schätzen sparsam um . . . Das Gold gewönne nicht an Wert, verstreute man es achtlos, Altäre dürfen nichts Alltägliches sein, Kostbarkeiten nichts Gewöhnliches.

Wir fassen nochmals zusammen: Das Ölgemälde sei nicht in jedem Raume anzutreffen. Es ist als überaus wertvoller Schmuck zu betrachten. Es trage deshalb stets die Handschrift eines ernst zu nehmenden Künstlers. Und es werde sparsam mit ihm umgegangen.

Meine Ausführungen sind das Resultat des Nachdenkens und auch eines der Anschauung. Möglich, daß sich jemand an dem Wort »Schmuck« stößt. Allein ich meine, zum Schmuck kann auch ein gutes Porträt, eine Landschaft, ein Stilleben, die Schilderung einer Werkstatt werden; die große Natur ist ja immer schön und voll tiefen Reizes . . .

Nun handelt es sich noch darum, welchen Rahmen wir einem solchen Ausblick in die Natur, einem guten Bilde geben sollen. Wir gestehen aufrichtig: kein Rahmen ist uns der liebste, wenn es die Beschaffenheit der Wand und der Charakter des Bildes zuläßt. In keinem Falle möchten wir ihn eine eigene Rolle spielen sehen. Dies leitet zum Vorgehen der Architekten Gebrüder Rank in München über; sie haben in ihrem für die Weltausstellung in St. Louis bestimmten Repräsentationsraum einfach das Porträt des Prinzregenten der grauen Ahornwand eingefügt, ohne besonders stark die Umrahmung zu markieren. Die Bilder in der Wand einzulassen, dies scheint auch uns am besten, wenn es sich um einigermaßen umfangreichere und an sich dekorativ wirkende Gemälde handelt. Kleine, delikate Perlen der Malerei bedürfen jedoch einer bescheidenen Fassung durch einen schlichten Rahmen. Wer wirklich künstlerisch empfindet, wird uns recht geben.

Moriz Otto Baron Lasser

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer; Verlag der Gesellschaft für christl. Kunst, G. m. b. H.
Druck von Alphons Bruckmann. — Sämtliche in München.





UL BECKERT, Kardinal Dr. Kopp, Breslau.

Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H., München.

DIE KIRCHE ZU ST. PAUL IN MÜNCHEN

Erbaut von Professor GEORG RITTER VON HAUBERRISSER in München

Wer als Fremder in raschem Bahnzug in München einfährt, oder als Einheimischer an klarem Abend von einem der hochgelegenen Keller auf das Häusermeer herniederschaut, dem fällt auch ungesucht ein hohes Bauwerk in die Augen, das die altgewohnte Silhouette der Stadt wirkungsvoll erweitert und ergänzt. Es ist der majestätisch aufsteigende, kuppelbekrönte Turm der St. Paulskirche an der Theresienwiese, der, begleitet von den niederen westlichen Fronttürmen, dem sonst wenig ausgeprägten Bilde jenes Stadtteils charakteristische Eigenart und Schönheit verleiht.

Wer baut, ändert die Physiognomie der Erde; er sollte sich darum vor allem bewußt sein, daß er mehr als irgend ein anderer der bildenden Künstler für Zeitendauer und großes Publikum schafft. Um aber bei Aufträgen, deren Ausführung nicht den Bedürfnissen eines einzelnen, sondern jenen einer Gesamtheit zu genügen hat, etwas anerkannt Schönes zu leisten, bedarf es einer tiefgehenden Wirkung durch das Werk selbst, die um so nachhaltiger sein wird, je mehr sie durch überlieferte Mittel hervorgerufen ist. Besonders bei Kunstwerken für die Kirche, deren Größe in ihrer unendlich erhabenen Vergangenheit begründet liegt, erscheint die durch Verwendung alter Stilformen hervorgerufene Erinnerung an vergangene Zeiten mit ihren Leiden und Siegen schon an und für sich wunderbar geeignet, Eindruck und Würdigung hervorzurufen. Dazu kommt, daß wohl keine Einrichtung der Welt durch die Jahrhunderte hindurch sich äußerlich und innerlich so gleich geblieben ist, wie die Kirche und daß bei keiner das rein persönliche Element derart in den Hintergrund tritt, wie hier. Daher besitzt die Benützung älterer Stilweisen bei Werken der kirchlichen Kunst eine innere Berechtigung, die bis zur Verpflichtung führen kann.



AUG. SPIESS — GOTT VATER

Regensburger Ausstellung 1904

Läßt das nach solchen Gesichtspunkten geschaffene Werk außerdem auch noch den Geist und die Hand des trotz aller Anlehnung selbständig denkenden und arbeitenden Künstlers erkennen, kann von einem vollkommenen Kunstwerk gesprochen werden. Denn es wird ihm dann neben aller zweckentsprechenden Größe und Weihe auch noch jener Reiz der Persönlichkeit anhaften, der die erhabenste Schöpfung dem Beschauer als Menschenwerk erfaßbar macht, aber erst in der bescheidenen Beschränkung, Selbstzucht und frommen Unterordnung unter die erhabenen Ziele zu voller Wirkung kommen kann.

* * *

Die Stadt München, die bereits im 18. Jahrhundert wegen ihres Reichtums an kirchlichen Bauten den Beinamen »das deutsche Rom« erhalten hatte, ist in den letzten Jahren um eine Anzahl neuer Kirchen bereichert worden. Unter ihnen muß vor allem die Gruppe jener drei großen katholischen Gotteshäuser genannt werden, deren Erbauung durch den Zentralverein für Kirchenbau unter dem tatkräftigen Vorsitz des verstorbenen Erzbischofs Dr. Antonius von Steichele angestrebt und durchgeführt wurde. Die drei neuen Kirchen sollten den Heiligen Benno, Paulus und Maximilian geweiht und entsprechend den fortwährend wachsenden kirchlichen Bedürfnissen der bayerischen Hauptstadt derart erbaut werden, daß die von St. Benno, als die dringendste, zuerst und jene von St. Maximilian als letzte erstellt würde.



GEORG VON HAUBERRISSER — ST. PAULSKIRCHE, MÜNCHEN
SÜDÖSTLICHE GESAMTANSICHT DES ÄUSSERN

Zur Gewinnung von geeigneten Entwürfen fand Ende des Jahres 1884 unter allen deutschen Architekten ein Wettbewerb statt. Von 96 eingegangenen Arbeiten wurden neun mit Preisen bedacht und von diesen später nach einem engeren Wettbewerb das Projekt des Herrn Professors Leonhard Romeis für die St. Bennokirche, jenes des Herrn Professors Heinrich Freiherr von Schmidt für die St. Maximilianskirche und der Entwurf des Herrn Professors Georg von Hauberrisser für die St. Paulskirche zur Ausführung angenommen.

1888 erhielt die Pfarrkirchenstiftung St. Paul die staatliche Genehmigung; ihr Vermögen wuchs durch namhafte Zuschüsse der Stadt München und des Staates, sowie durch eine Prämienlotterie und zahlreiche größere und kleinere Gaben einzelner Wohltäter rasch derart an, daß das Zentralkomitee bereits am 19. Dezember 1890 beschließen konnte, der Verwirklichung der von Professor von Hauberrisser für den Wettbewerb gefertigten, später umgearbeiteten und nun allseitig anerkannten Pläne näher zu treten. Mitte des Jahres 1891 wurde die staatliche Bewilligung zur Erstellung der neuen Pfarrkirche erteilt und am 29. Juli 1892 die feierliche Grundsteinlegung vorgenommen.

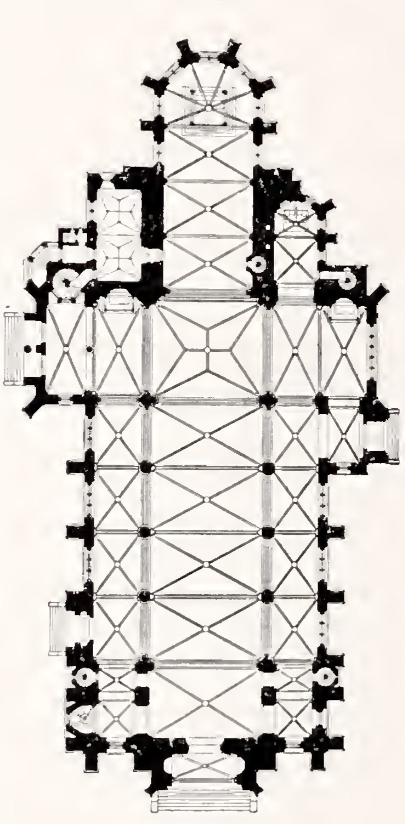
War bisher bei der Erbauung neuer Gotteshäuser in München der romanische Stil bevorzugt worden, so hielt der Erbauer der Paulskirche in der Gesamtanlage am Typus



GEORG VON HAUBERRISSER ST. PAULSKIRCHE, MÜNCHEN
NORDWESTLICHE TOTALANSICHT DES ÄUSSERN

der Frühgotik fest, wie ihn die Kathedralen des nördlichen Frankreich, jene von Chartres oder St. Remy aufweisen. Mit Hilfe seines Hauptbaumaterials, des wetterfesten, weißgrauen Kalktuffs, wußte er so dem Äußeren der Kirche ein selten echtes und eigenartiges Aussehen zu verleihen, das sich je nach der Beleuchtung zu prächtigster und eindrucksvollster Wirkung steigert.

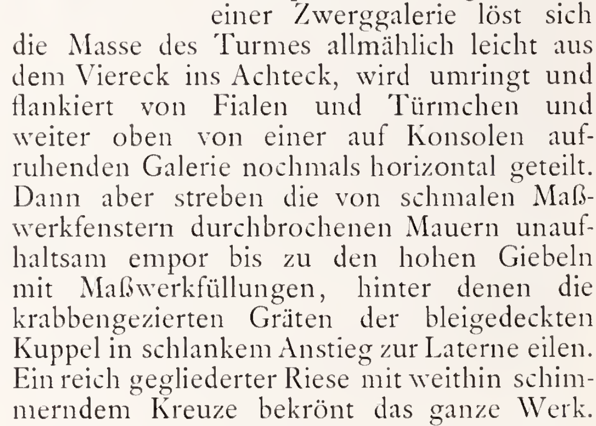
In der Grundrißanlage eine dreischiffige Basilika von 76 m Länge und 27 m Breite mit Querhaus und polygonalem Chorschluß, ist die St. Paulskirche derart als Abschluß der Landwehrstraße am Rande der Theresienwiese aufgebaut, daß sie nach alter Vorschrift mit dem Chor nach Osten, hier der Stadt zu, schaut.*



GRUNDRISS DER ST. PAULSKIRCHE, MÜNCHEN

Diese Orientierung, die nötigte, den Haupteingang abseits der Hauptzufahrtstraße anzuordnen, gab dem Meister zu origineller und wirkungsvoller Lösung des Aufbaues Veranlassung. Um die Chorseite stärker zu betonen, kam er auf den Gedanken, den Hauptturm flankiert von zwei Treppentürmchen kühn östlich auf die Mauern des Vorchors zu stellen und an der Westseite zwei kleinere Türme seitlich des Hauptgiebels aufzubauen. Damit entstand jenes ungemein wirkungsvoll gruppierte Bild, das die Kirche dem Beschauer von der Stadt und auch von der Wiese aus darbietet.

An der Westfront öffnet sich unter einem hübsch gegliederten Vorbau, mit dem Bilde des Kirchenpatrons im Giebel, das Hauptportal mit spitzbogigem Tympanon, einem Werke von Professor H. Waderé. Es zeigt Christus als Weltenrichter in schimmernder Mandorla thronend und umgeben von den apokalyptischen Symbolen der Evangelisten, darunter die Reihe der Apostel, in ihrer Mitte die Mutter Gottes. Sparsame Vergoldung und leichte farbige Tönung heben die Figuren in wirksamer Weise von der Umgebung ab. Darüber durchbricht ein mächtiges Radfenster von 10 m Durchmesser die Giebelwand, seitlich begrenzt von den beiden schlanken Türmen, die aus dem Viereck ins Sechseck übergeleitet, mit ihren Galerien, Streben, Fialen und spitzen Helmen eine Gesamthöhe von 76 m erreichen. Die einfach massigen Seitenfassaden sind nur durch schwere Strebepfeiler gegliedert, deren Schwibbogen über die Verdachung der Seitenschiffe zu den Mauern des Mittelschiffes hinübergreifen. Ihren östlichen Abschluß bilden die Kreuzarme, die in Rücksicht auf die Wirkung des Hauptturmes und der ganzen Baugruppe, sowie als Folge der inneren Raumgestaltung niedriger als das Hauptschiff gehalten sind. Reiche Portalbauten beleben ihre Giebelmauern, die von seitlichen Strebepfeilern gestützt und von breiten fünfgeteilten Maßwerkfenstern durchbrochen werden. Jeweils östlich davon sind schlank emporstrebende Treppentürmchen, oben achteckig mit spitzen Dachhelmen angebaut; sie vermitteln den Übergang einerseits zu der Marienkapelle, anderseits zu der zweigeschossigen Sakristei mit reizvoller Eingangshalle. Dahinter schließt sich der aus fünf Seiten des Achtecks gebildete Hochchor an, den eine spitzbogige Zwerggalerie unter dem kräftigen Hauptgesims ziert. Über all diesen Bauteilen erhebt sich zwischen mächtigen Streben die gewaltige Masse des Hauptturmes, die hier nicht wie sonst wohl üblich, auf den Pfeilern der Vierung aufruht, sondern in kühn genialer Konstruktion auf zwei starken elliptischen Bögen lastet, die über dem Chorgewölbe, im Innern nicht sichtbar, den Druck auf die verstärkten seitlichen Chormauern und Strebepfeiler übertragen. Über einer Zwerggalerie löst sich die Masse des Turmes allmählich leicht aus dem Viereck ins Achteck, wird umringt und flankiert von Fialen und Türmchen und weiter oben von einer auf Konsolen aufruhenden Galerie nochmals horizontal geteilt. Dann aber streben die von schmalen Maßwerkfenstern durchbrochenen Mauern unaufhaltsam empor bis zu den hohen Giebeln mit Maßwerkfüllungen, hinter denen die krabbengezierten Gräten der bleigedeckten Kuppel in schlankem Anstieg zur Laterne eilen. Ein reich gegliederter Riese mit weithin schimmerndem Kreuze bekrönt das ganze Werk.



So klingt das Kirchengebäude in mächtigem Akkorde in diesem logisch und wirksam auf-



GEORG VON HAUBERRISSER ST. PAULSKIRCHE, MÜNCHEN
ÜBERBLICK ÜBER DAS LANGHAUS

gebauten Hauptturm aus, der dadurch noch erhöhte Bedeutung besitzt, weil er über dem Chorhause, dem idealen Mittelpunkt des ganzen Gebäudes, aufgebaut, diese heiligste Stätte weithin sichtbar bezeichnet.

* * *

Ein weiter, weihevoller Raum, bei dessen Ausstattung mit Geschick auf die reichen Formen der deutschen Hochgotik in ihrem Beginn zurückgegriffen wurde, umfängt den Eintretenden. Ruhige, glatt verputzte Mauerflächen, nur durch die architektonischen Gliederungen in warmtönigem, gelbgrauem und zartgeädertem Sandstein unterbrochen, erhöhen zusammen mit der Farbenpracht stimmungsvoller Glasmalereien in den hohen Maßwerkfenstern die ruhige, einheitliche Wirkung. Die Freude des Meisters am Detail gewährt scharf Zublikkenden neuen Genuß. Überall ist reicher bildhauerischer Schmuck zwanglos eingepaßt; das Kirchenmäuslein duckt sich dort in die Ecke der Empore des Kreuzarmes, der Drache windet sich aus Rankenwerk empor, spielendes Getier aller Art schlüpft durch verschlungene Äste und krauses Blattwerk und ernste Heiligenfiguren mit ihren Symbolen schauen von den Kapitälen auf die Andächtigen hernieder.



GEORG VON HAUBERRISSER — ST. PAULSKIRCHE, MÜNCHEN
ANSICHT DES HAUPTPORTALS MIT DER FENSTERROSE

Haupt- und Seitenschiffe werden von weiten spitzbogigen Arkaden getrennt, die auf derbkräftigen Rundsäulen aufruhen (Abb. S. 101). Auf sie stützen sich zwischen Triforiengalerien schlanke Dreiviertelsäulchen, über deren Kapitälen aus figu-

ralen Konsolen die gebündelten Gewölberippen aufschießen, um sich oben in den Schlußsteinen wieder zusammenzufinden. Eine geräumige Orgelempore mit zierlicher Brüstung und kleinem Kanzelausbau schließt über tief ansetzenden Spitzbogen die drei Schiffe nach Westen ab, während gegen Osten ein Querhaus die Raumwirkung des Innern erhöht. Im nördlichen Flügel des Kreuzarmes ist neben dem St. Josephsaltar eine Sängerbühne eingebaut, zu der eine nach der Kirche zu offene, kunstvolle Wendelstiege emporführt, ein Bild von anziehender, intimer Innenwirkung (S. 107). Im gegenüberliegenden Teile des Querhauses öffnet sich nach der Kirchenhalle die schmale Marienkapelle, die in ihrer abgeschlossenen Ruhe so recht zu stimmungsvoller Andacht einlädt. Dazwischen wird durch den reich profilierten Triumphbogen der verschmälerte und etwas erhöht liegende Chor betreten. An seiner Südseite steigt nach Art der in der Gotik so beliebten Sakramentshäuschen in turmartiger Ummantelung die Treppe des Hauptturmes bis zu den Gewölben empor. Auch hier hat der Meister durch leichte und graziöse Gliederung, durch Maßwerke, Giebel, Krabben und Kreuzblumen ein zierliches Werk geschaffen, das sich wirkungsvoll auf den sonst ruhigen Flächen der Chorwände abhebt und sich vortrefflich in den Gesamtbau einfügt. Gegenüber belebt eine schmale Galerie mit Steinbrüstung auf kräftigen Kragsteinen die nach den Sakristeien zu gelegenen Wandflächen.

Wenig vor dem Beginn des Chorhauptes erhebt sich (Abb. S. 105) der Hochaltar. Er steht unter einem schlanken, lebhaft durchbrochenen Baldachin in Savonier Kalkstein; seine Mensa, ebenso wie die Retabel sind aus poliertem Jurakalk gefertigt, alle übrigen Teile aus feuervergoldetem Kupfer. Nur die beiden Reliefs, die die Rückwand des Altars zieren und einerseits die Bekehrung des Saulus, anderseits den letzten Gang des Paulus darstellen, wurden in vergoldetem Altsilber gefertigt. Darunter finden sich seitlich der zum Aussetzen des Allerheiligsten bestimmten Nische die Gestalten der vier Evangelisten Markus, Matthäus, Lukas und Johannes angeordnet, während darüber aus den die Reliefdarstellungen abschließenden Wimpergen reizvolle Engelsköpfchen herniederschauen. Weiter oben steht in der Mitte unter zierlichem Baldachinaufbau das Bild des guten Hirten, zu dem ebenso wie zu den sonstigen Bildhauerarbeiten Meister Gg. Albertshofer die Modelle schuf. Der ganze Metallaltar, der ohne jeden Guß ganz von Hand getrieben wurde, ist nach Entwürfen und Zeichnungen Professor Hauberrissers in den Werkstätten von Harrach & Sohn in München geschaffen worden. Den Steinbaldachin, der den Metallaltar überwölbt und der samt allen Bildhauerarbeiten von Eder & Grohmann in München erstellt wurde, schmücken drei Figuren nach Modellen des Bildhauers Professor Georg Busch. Die mittlere Gestalt hoch oben im Giebelfeld der Wimperge stellt den Kirchenpatron St. Paulus dar, während seitlich an den vorderen Säulen die Heiligen Maximilian und Walpurga angeordnet sind, zum Gedächtnis an die Stifter des Hochaltars



GEORG VON HAUBERRISSER — ST. PAULSKIRCHE, MÜNCHEN
NÖRDLICHES PORTAL UND SAKRISTEIAUFGANG

Max und Walpurga Stuhlberger. Das ganze eindrucksvolle Werk ist trotz der verhältnismäßig einfachen Gliederung des eigentlichen Altars, doch durch den hervorragenden Baldachinüberbau und die treffliche Verbindung des hellen leuchtenden Steinwerkes mit den dunkleren Tönen des reichlich verwendeten Goldes und Silbers von prächtiger Wirkung und bildet den würdigen Mittelpunkt des künstlerisch so ungemein fein abgestimmten Baues. Wenn dann die Sonne gebrochen durch die reichen farbigen Scheiben der hohen Chorfenster glänzende Lichter auf den weißen Stein und die glitzernden Gold- und Silbertafeln zaubert und der Altar aus der geheimnisvollen Tiefe des ruhig abgeschlossenen Hochchors zum Langhaus hinab erstrahlt, erfüllt eine so weihevolle Stimmung die weiten Hallen, wie sie nur durch ein vollendetes Kunstwerk hervorgebracht werden kann.

Der Altar in der Marienkapelle ist ein Flügelaltar aus der Werkstätte von Rietzler. Das Flügelbild, das über der schlichten Predella mit einer Kreuzigungsgruppe unter reichem Laub- und Rankenwerk aufgestellt ist, hat Professor Gabriel v. Hackl gemalt. Es zeigt in den Seitenstücken Mariä Verkündigung und Heimsuchung, während auf dem Mittelbilde die Anbetung der Weisen dargestellt ist, denen der Künstler in der naiven Manier der Gotik den hl. Wolfgang zugesellt hat. Über dem geraden, mit Laubwerk gezierten Abschluß des Schreines erheben sich auf schlanken Säulchen mit Blattkapitälen und unter reichgezierten Eselsrücken und Baldachinen die Gestalten der Heiligen Georg und Johannes, sowie etwas höher Maria mit dem Kinde, umgeben von zwei heiligen Frauen, alles gleichwie die darüber stehende Mittelfigur des auferstandenen Christus Arbeiten von Professor Busch.

In wirkungsvollem Gegensatz zu diesem schlicht innerlichen Werke, das sich in keuscher Bescheidenheit in die Tiefe des Marienchörleins verbirgt, steht der prächtige Josephsaltar im nördlichen Kreuzarm des Querhauses. Dies spätgotische Holzschnitzwerk mit kräftig umrahmtem Schrein auf schlichter Predella ist wie der Marienaltar nach Entwürfen und Detailzeichnungen Professor von Hauberrissers in der Kunstanstalt von Elsner geschaffen worden, wobei der figürliche Schmuck von der Hand des Bildhauers Buscher stammt. In die Predella auf der Retable ist eine Kreuzigungsgruppe eingelassen. Darüber füllen den Schrein die Rundfiguren des hl. Joseph mit dem Jesuskinde, des hl. Johannes Baptista und der hl. Elisabeth, energisch gehaltene Gestalten in wirkungsvoller Gewanddrapierung. Die beiden seitlichen Flügel zieren unter reichem Laubwerk zwei Reliefs: Mariä Vermählung und die Flucht nach Ägypten. Über dem Mittelteil erheben sich drei Baldachine, unter denen kleinere Statuen der Madonna, des hl. Eduard und der hl. Viktoria aufgestellt sind. Turmartig entwickeln sich über diesen nochmals baldachinbekrönte Nischen für Figürchen des Heilands und zweier Engel. Das aufragende Stabwerk des Überbaues wird in seinen unteren Teilen durch zierlich komponiertes, filigranartiges Ornament verbunden, das die einzelnen Teile leicht zusammenhält und dem Werke in der energischen Umrahmung der Nische zu wirkungsvoller Silhouette verhilft (Abb. S. 107).

Den Altarwerken steht die übrige Ausstattung der Kirche an künstlerischem Werte in nichts nach. Die ebenfalls in Savonier Kalkstein von Eder & Grohmann nach Zeichnungen von Professor von Hauberrisser ausgeführte Kanzel ist an einer der Säulen der nördlichen Langhausarkaden angebaut und wird auf einer bequemen Treppe mit zierlichem Maßwerkgeländer erstiegen. Die Modelle für die fünf Brustfiguren in den Nischen der Kanzelbrüstung sind von Bildhauer Thomas Buscher geschaffen. Sie stellen die vier großen Kirchenlehrer Hieronymus, Ambrosius, Augustinus und Gregorius den Großen vor, sowie in der letzten Nische an der Säule den Sämann aus dem Evangelium, einen Landmann, der Samen ausstreut. Zierliche Friese mit Blattwerk und Tiergestalten umziehen den Fuß der Kanzelbrüstung und Treppe.

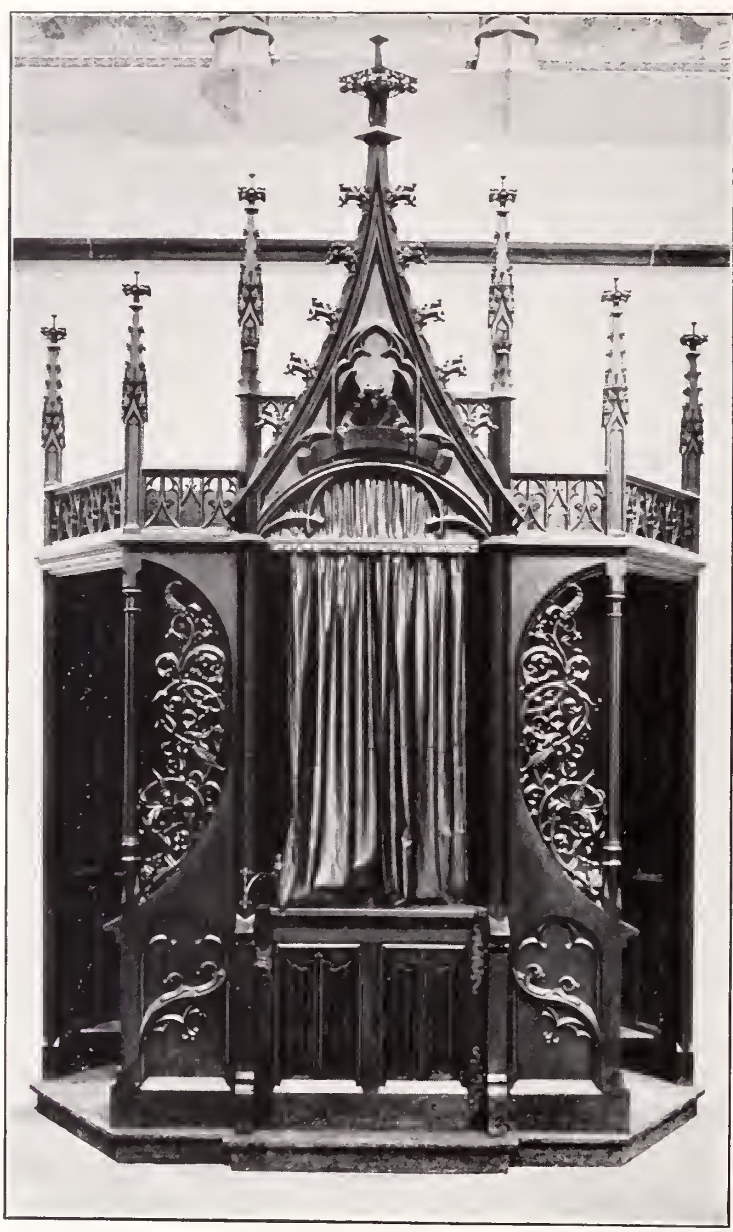
Die beiden reichgeschnitzten Beichtstühle, die in den Seitenschiffen stehen, wurden nach Entwürfen des Erbauers der Kirche im Atelier für christliche Kunst von Marggraff & Sohn in München hergestellt. Die ansprechenden Engelsköpfchen mit Spruchbändern in den hochgezogenen Mittelgiebeln sind Schöpfungen des Bildhauers Burger.

* * *

Das Fehlende einer Zeit ist das, wonach sie sich am meisten sehnt. Nach hundert Jahren oder mehr, wenn man versuchen wird, den Beginn des 20. Jahrhunderts zu charakterisieren, wird man nach fleißigem Zusammenzählen aller breiten Herrschaftsströmungen von Naturwissenschaften und Materialismus, von Realismus und Freidenkertum als Ergebnis eine Sehnsucht feststellen können, die in Kunst und Literatur und auf gar manchen anderen Wegen noch nach oben drängte und in den zwei Worten: »Heimat und Gott« ihren Gipfelpunkt fand. Die Rückschauenden werden



GEORG VON HAUBERRISSER ST. PAULSKIRCHE, MÜNCHEN
BLICK AUF PRESBYTERIUM MIT HOCHALTAR



GEORG VON HAUBERRISSER BEICHTSTUHL ST. PAULSKIRCHE

die Tiefstände unserer Zeit auch in unseren Bauten widergespiegelt sehen. Aber während dem Geist der Heimatlosigkeit in der profanen Architektur aufs kräftigste entgegengetreten wird, zeigen sich im Kirchenbau erst leise, schüchterne Anklänge künftiger Fortschritte. Die bleibende Bedingung eines lebendigen Sakralstils ist jene allgemeine Religiosität, von der der einzelne getragen wird. Nur innerhalb derselben vermag der Künstler zu geläuterter Höhe zu gelangen, da er dann seine Äußerungen in der sicheren Voraussetzung wagen kann, verstanden zu werden. In einer Zeit dagegen, in der dieses geistige Übereinkommen zwischen Laien und Künstler nicht besteht, bleibt dem Baumeister nichts anderes übrig, als auf persönliche Ausdrucksweise zu verzichten und sich der noch geläufigen Sprache eines vergangenen Stils zu bedienen. In solchen Verhältnissen befinden wir uns leider heute noch immer, obwohl wir bereits anfangen, uns kräftig aus ihnen herauszusehnen! Möge die Zeit bald wieder erscheinen, in der eine allgemeine Religiosität innig fromme und doch moderne Formen ermöglicht, die, gleich wie die Kuppel der Peterskirche zu Rom von Michelangelo, einzig »zur Ehre Gottes« gebaut werden. Die Kirche wird sicherlich nicht zögern, solche gleichsam »materialisierte Gebete« Gläubiger mit Freuden in Empfang zu nehmen! Dr. Baer

DIE GESELLSCHAFTLICHE UND SOZIALE STELLUNG DER KÜNSTLER IN IHRER GESCHICHTLICHEN ENTWICKLUNG

Von MAX FÜRST

(Schluß)

Karl V. war es, der Tizian zum Ritter vom goldenen Sporn und zum Grafen des lateranensischen Palastes und des kaiserlichen Hofes ernannte, zu einer Würde, deren zahlreiche Privilegien auch dieses umfaßte, illegitime Kinder legitim erklären zu können. Das unterm 10. Mai 1533 zu Barcelona erlassene kaiserliche Diplom ist überaus wortreich und mehrseitig höchst charakteristisch. Es wird darin u. a. an Tizian kundgetan: .... »daß Du mit Recht der Apelles unseres Jahrhunderts genannt zu werden verdienst; und indem wir das Beispiel unserer Vorgänger Alexanders des Großen und des



GEORG VON HAUBERRISSER — ST. PAULSKIRCHE, MÜNCHEN
KREUZARM MIT JOSEPHSALTAR UND SÄNGERBÜHNE

Octavianus Augustus nachahmen, von welchen Jener einzig von Apelles, dieser nur von den ausgezeichnetsten Malern dargestellt sein wollte, wodurch sie weislich verhüteten, daß nicht durch die Mängel ungeschickter Maler und durch schlechte und unschöne Bilder ihr Ruhm bei der Nachwelt beeinträchtigt werde: so haben wir uns Dir zum Malen anvertraut und darin sowohl von Deinem Geschicke wie von Deinem Glücke solche Beweise erfahren, daß wir mit Recht beschlossen haben, Dich mit kaiserlichen Ehren zu schmücken, um dadurch unsere Gnade gegen Dich kundzutun und ein Zeugnis Deiner Tugenden auch bei der Nachwelt zu hinterlassen. [1])

Frühzeitig erblühten den Künstlern auch an den Höfen von Frankreich und Burgund mancherlei Ehren; in Burgund gelangte vor allem der tüchtige Hubert van Eyck zu hoher Stellung. In Deutschland brauchte es freilich länger, bis besonders auffällige Auszeichnungen für die Kunstbeflissenen abfielen. Innerhalb der städtischen Verfassungen erreichten zunächst angesehene Künstler alle bürgerlichen Würden, indem sie nicht selten als Mitglieder des unteren oder äußeren, des oberen oder



VAL. KRAUS ST. KILIAN
Ausstellung in Regensburg 1904

inneren Rats gewählt erscheinen. Später fiel hin und wieder auch die Bürgermeisterwürde an hervorragende deutsche Künstler; aber selten hat dieses letztere Amt zum Heile der erkorenen Meister des Pinsels oder des Meißels sich gestaltet. In fatale Dinge geriet z. B. Tilman Riemenschneider, als er von 1518—1525 zu Würzburg als erster Bürgermeister amtierte. Durch sein Hinneigen zu den fränkischen Bauern, die gegen ihren Landesherrn, den Bischof, sich erhoben hatten, kompromittierte sich der tüchtige Künstler schließlich derart, daß er höchst ruhmlos den Bürgermeisterstuhl zu verlassen hatte. Auch für Lukas Cranachs künstlerische Entfaltung war es sicher kein Glück, daß er in außerordentlich erregten Zeiten zweimal das Amt des Bürgermeisters in Wittenberg bekleidete. An äußerem Ansehen büßte er freilich nichts ein. Cranach wurde im Sommer 1509 sogar nach den Niederlanden geschickt, um dort dem Huldigungsakte für Karl V., den Enkel Kaiser Maximilians I., als Vertreter des Kurfürsten Friedrich beizuwohnen.[2]) Solch ein Anhauch von diplomatischer Bedeutung und Stellung ward später mehrmals Künstlern zuteil; man witterte nicht selten in hervorragenden reisenden Künstlern die Agenten der Fürstenhöfe, und höchst interessant ist der Bericht, den einmal von Wien aus der Gesandte von Ferrara an die Kanzlei seines Fürsten richtete, als Kaiser Rudolf II. seinen Hofmaler Hans von Aachen (1603 und 1605) nach Italien geschickt hatte, um dort Kunstwerke aufzukaufen und Porträts italienischer Prinzessinnen zur Brautschau dem ehelosen kaiserlichen Herrn heimzubringen. Damals schrieb der erwähnte Gesandte an seinen Herzog: er möge ja den Maler auf das ehrenvollste behandeln, da er der größte Günstling des Kaisers sei und durch seine guten Beziehungen und ein schönes Porträt Macht habe, dem Hause Este das durch die Politik

[1]) Gewissermaßen als ein Seitenstück zu diesem kaiserlichen Erlaß erscheint das in neuester Zeit dem Maler Lippay, der bekanntlich das erste authentische Porträt des Papstes Pius X. schuf, zugegangene, vom Staatssekretär Merry del Val ausgefertigte huldvolle Schreiben, worin u. a. gesagt ist: »Der heilige Vater wünscht, daß das Meisterwerk, das Sie soeben vollendet haben, allgemein als sein authentisches Porträt angesehen werde, daß es demnach reproduziert und in allen katholischen Vereinigungen verbreitet werde, wie auch bei allen Jenen, denen es beliebt, das Äußere beziehungsweise die Hülle zu betrachten, unter welcher es Gott gefallen, den Menschen seinen Stellvertreter vorzustellen, auf daß in ihnen die Liebe und Anhänglichkeit zum heiligen apostolischen Stuhle gedeihe und immer mehr zunehme.« — (Siehe Augsburger »Postzeitung« Nr. 257, 14. Nov. 1903.)

[2]) Janitschek, Gesch. d. deutschen Malerei, S. 490.



JOSEPH HUBER-FELDKIRCH — FENSTER IN DER KAPELLE ZU OTTING

Ausstellung in Regensburg 1904

verlorene Gebiet wieder zu verschaffen.[1]) — Ein besonders scharfsichtiger und schlauer Diplomat dürfte dieser Gesandte von Ferrara-Modena wohl doch kaum gewesen sein? —

In hervorragend politischen Diensten ist unseres Wissens ein berühmter Künstler, Peter Paul Rubens, gestanden, der an den Verhandlungen regen Anteil hatte, welche im Jahre 1625 zur Herstellung des Friedens zwischen Spanien und England eingeleitet worden waren. Nicht aber als wirklicher Gesandter, sondern zunächst als geheimer, später als öffentlicher Agent war Rubens hierbei tätig, und König Philipp IV. von Spanien trug anfänglich auch hierüber Bedenken, indem er seine Nichte, die Infantin Isabella, Regentin in den Niederlanden, wegen dieser Wahl eines Malers tadelte. »Es ist leicht zu verstehen, daß dies unsere Monarchie in Mißkredit bringen muß, denn ihr Ruf muß dadurch leiden, daß ein Mann von so untergeordneter Lebensstellung derjenige Minister ist, mit dem die Gesandten in Unterhandlungen zu treten haben«, schrieb der König im Jahre 1627, zu einer Zeit, in welcher Rubens, der doch in höfischer Atmosphäre seine Bildung genossen hatte, bereits auf der Höhe seines Künstlerruhmes stand. Seltsamerweise war bei den in Rede stehenden Verhandlungen auch der englische Unterhändler Balthasar Gerbier, ein Maler. Rubens operierte im allgemeinen so geschickt, daß Philipp IV. sich alsbald beruhigte und dem Künstler den Titel eines Sekretärs des geheimen Rates der Niederlande, später — 1631 — auch den eines königlichen Ritters verlieh. Kurz vorher hatte übrigens Rubens, der sich in der Rolle eines Diplomaten leider allzusehr gefiel, manch bittere Pille zu schlucken gehabt, denn als es nach dem im Jahre 1630 zustande gekommenen Frieden galt, bis zum Eintreffen eines wirklichen spanischen Botschafters in London einen Vertreter zu belassen und man

[1]) Janitschek, Gesch. d. deutschen Malerei, S. 540.



FRANZ SCHMID-BREITENBACH ZUR FRÜHMESSE
Ausstellung in Regensburg 1904

hierbei an Rubens dachte, wurde der Einwand erhoben, »daß man den Titel eines königlichen Ministers nicht einem Manne verleihen könne, der ein Handwerk ausübe und vom Ertrage seiner Hände lebe.« Die Diplomatenbahn Rubens endete an sich ziemlich dornig; die größte Demütigung ward dem berühmten Künstler, als er es versuchte, mit den aufständischen Generalstaaten zu verhandeln, und er u. a. in artiger Weise den Herzog von Aerschot, den Führer der belgischen Oranierpartei, über eine schwebende Angelegenheit schriftlich aufzuklären versuchte. Der hochfahrende Herr schrieb zurück, wie Rubens sich herausnehmen könne, ein Billett an ihn, den Herzog, zu richten, was doch nur unter Persönlichkeiten gleichen Ranges schicklich sei. Aerschots Brief an den Künstler, der alsbald den meisten Höfen und Kabinetten zur Kenntnis gelangte, enthielt den für Rubens tiefverletzenden Schlußsatz: »Ich kann Ihnen nur sagen, daß es mir lieb sein soll, wenn ich Sie für die Zukunft gelehrt habe, wie Leute Ihrer Art an Persönlichkeiten meines Standes zu schreiben haben.«[1])

Es ist nach Lage der geistigen und sozialen Verhältnisse in der Gesellschaft nur erklärlich, ja selbstverständlich, daß solches Hinausschreiten über den Rahmen des eigentlichen Berufes, wie wir es hier bei Rubens gesehen haben, nicht zum wahren Nutzen der Künstler sich gestalten kann. Den Künstlern sind im Laufe der Zeit Ehren und Anerkennungen anderer und geziemenderer Art genug erblüht, und kein Stand genießt im allgemeinen so viel Nachsicht und im gesellschaftlichen Leben so viel Entschuldigung als jener der Künstler. Freilich machen sich unter den für Künstler gebrauchten milden Beurteilungsgründen nicht selten auch solche geltend, die, strenge genommen, von den auf sittliche und gesellschaftliche Standeswürde haltenden Männern durchaus nicht immer gebilligt werden können. Soweit wie in der Periode der Renaissance geht übrigens die Nachsicht gegen Künstler heute doch nicht mehr; denn damals gab es Fälle, in denen Künstlern, die gröblich gegen die Gesetze sich vergangen, ausschließlich aus Sympathie für das künstlerische Schaffen die denkbar glimpflichste Behandlung zu teil ward; ein Wohlwollen, das im Hinblicke auf die drakonische Strenge des damaligen Strafverfahrens doppelt ins Auge gefaßt werden muß. Der berühmte, aber als Mensch höchst widerwärtige Veit Stoß, der mehrmals mit den Gefängnissen Bekanntschaft gesucht, der u. a. in Nürnberg so weit sich verging, daß er nicht nur einer Schuldbrief-, sondern auch einer Siegelfälschung sich schuldig gemacht, wurde von der auf letzterem Reat stehenden Todesstrafe im Jahre 1503 begnadigt und erhielt einen gelinderen Merks dadurch, daß er vom Henker nur auf beiden Wangen gebrandmarkt wurde. Solch weitgehende Nachsicht blieb selbst tüchtigen Kunsthandwerkern, die mit den Gesetzen in Konflikt geraten waren, nicht vorenthalten. Wurde doch im Jahre 1616 zu Halle an der Saale der Meister Augustin Stellwagen, der wegen eines begangenen Silberdiebstahls gehängt werden sollte, lediglich deshalb freigelassen, weil er ein »kunstreicher Tischler« war.[1])

Kehren wir von diesem kurzen Ausblick auf Dinge, die doch mehr als Kuriosa gelten mögen, wieder zu dem Gebiete der verdienten Anerkennungen und Ehrungen zurück, so ist zunächst des vollgerüttelten Maßes von Fürstengunst zu gedenken, mit dem im 17. und 18. Jahrhundert der Titel eines Hofmalers oder -Bildhauers auf zahllose Künstler niederging. Hin und wieder knüpft sich als weitere Auszeichnung der Titel

[1]) Repertorium der Kunstwissenschaft, III, 121 ff.

[1]) Janssen, Geschichte des deutschen Volkes, VI. Bd., S. 115.

eines königl., herzogl. oder fürstl. Kammerdieners daran, wobei selbstverständlich nicht an die vulgäre Bedeutung dieses Namens gedacht werden darf. Welch ehrenvoller und gutsituierter Stellung hin und wieder so ein Hofkünstler sich erfreute, ersehen wir an Raphael Mengs, der als spanischer Hofmaler in Madrid jährlich 7000 Skudi bezog und ein vollständig eingerichtetes Haus mit nobler Equipage zur freien Benützung hatte. Als er von Rom aus dem Rufe folgte, wurden ihm überdies 3000 Skudi Reisegeld zugesprochen und zwei spanische Kriegsschiffe, jedes mit 72 Kanonen, hatten im Hafen von Neapel seiner Überführung zu warten.[1]) — Bei allen Ehrungen gelangten solche Hofmaler — besonders in früheren Zeiten — dennoch hin und wieder in unangenehme Situationen. Häufig konnten sie nicht flink genug arbeiten, um die hohen Gönner zu befriedigen. Der bekannte Hofmaler Christoph Schwarz, den das Münchener Malerzunftbuch den »Patron über alle Maler in Deutschland« nennt, mußte sich trotz dieser außerordentlichen Würde gefallen lassen, daß im Jahre 1583 Herzog Wilhelm V. von Bayern mit einer Leibesstrafe drohte, wenn Schwarz ein ihm aufgetragenes Gemälde nicht baldigst zur Vollendung bringe. (Siehe Riezler, Geschichte Bayerns, VI, 484.) Einen teilweisen Vorschub erhielt das künstlerische Ansehen, als man von seiten einzelner Höfe und freier Reichsstädte daran ging, den bisherigen Werkstätten und privaten Meisterschulen gegenüber öffentliche Kunstinstitute zu errichten. Die zu Lehrern erkorenen Architekten, Maler und Bildhauer wurden der staatlichen Beamtenhierarchie einverleibt, und so innerhalb der freien Künstlerschaft gewissermaßen eine Kaste geschaffen, die geraume Zeit als der wertvollste Extrakt künstlerischer Kräfte erkannt und gefeiert worden ist.

Bei der Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit, die eigentliche Kunst zu lehren, mußten sich die Aufgaben dieser amtlich erkorenen Künstler selbstverständlich nur auf die Lehre der handwerklichen Seite der Kunst verlegen, und vielfach ergab sich daraus eine Verknöcherung, eine Schablonenmethode, die gegen

[1]) Siehe Joh. Winckelmanns Brief aus Rom vom 13. März 1762, abgedruckt in Meusels »Miscellen«, 4. Heft, S. 17. — Winckelmann kannte seinen Freund Mengs ziemlich genau, denn er schrieb u. a. von ihm: »er lebt vergnügt; ich zweifle aber, daß er reich werden wird.«



FRITZ BAER — DIE MIEMINGERGRUPPE IN TIROL

Ende des 18. Jahrhunderts soweit führte, daß die ungünstigsten Urteile über solche Kunstschulen und deren Lehrer laut wurden und der auf Kunstarbeiten angewandten Bezeichnung »akademisch« geradezu ein verächtlicher Beigeschmack zuerteilt ward. Diese Verurteilung, die besonders von den Romantikern am Anfange des 19. Jahrhunderts starke Betonung fand, dürfte denn doch nur mit einigem Vorbehalt hinzunehmen sein. Wenn einerseits auch nicht zu verkennen ist, daß für sehr viele junge Kunstbeflissene der Wert der staatlichen Kunstschulen und Akademien als ein problematischer sich erwiesen hat, so ist anderseits der Wert einer geordneten technischen und theoretischen Schulung niemals zu unterschätzen. Gerade ob des heute noch nicht völlig gehobenen Mißtrauens gegen die »Kunstakademien« ist vielfach ein zügelloser Individualismus, ein verwilderter Subjektivismus herangehätschelt worden, der sich — im Gegensatze zu früheren Zeiten — häufig selbst in den Formen der Kunst, in ihrem handwerklichen Teile, nicht mehr zurechtzufinden vermag.

Wir haben hier übrigens nicht die Vor- und Nachteile der staatlichen Kunstakademien zu erörtern, sondern nur noch zu erwähnen, daß die den Lehrern genannter Anstalten eigenen Titel und Würden auch auf andere Künstler vielfach Übertragung gefunden haben, daß an die Stelle der seligen Hof-Maler und -Bildhauer allerorts der »Professor« getreten, daß Ordens-Kreuze und -Sterne, selbst die Verleihung des persönlichen Adels an gewandte Künstler heute keine Seltenheit mehr bildet. Selbst zur »Exzellenz« vermag ein tüchtiger Meister sich aufzuschwingen, wie wir an Adolf Menzel es erlebt haben. Auch die Berufung in die höchsten Körperschaften des Staates ist den Künstlern nicht vorenthalten. Ich denke hiebei nicht gerade an die zweifelhafte Ehre, die Maler Courbet kurze Zeit in Frankreich als Minister der schönen Künste innegehabt, sondern an die solidere Basis hoher Auszeichnung, welche einzelne Künstler schon Sitze des englischen Oberhauses einnehmen ließ.

Haben wir doch auch bei uns in Bayern in ähnlicher Weise den kgl. Direktor der Akademie der bildenden Künste in den auserlesenen Kreis der hohen Reichsräte einrükken gesehen.

HUGO HUBER MARIÄ VERKÜNDIGUNG
Ausstellung in Regensburg 1904

Die Künstler haben sicherlich im allgemeinen keine Ursache, mit der Entwicklung, die ihre gesellschaftliche Stellung genommen hat, unzufrieden zu sein. Gerade in der Gegenwart sind einem großen Teile der Kunstübenden Vorzüge eingeräumt, die dem Ansehen nicht nachstehen, das in den Zeiten der Hochrenaissance Künstler genossen haben. Darüber ergibt sich wohl kein Zweifel, daß die Künstler in der Geschichte der Kulturentfaltung eine der wichtigsten Stellen einnehmen, daß ihre Tätigkeit zunächst eine annähernd sichere Skala der jeweiligen Kulturwerte und -Zustände zu bieten vermag. Freilich nicht in dem Sinne, wie Schiller solches in prächtiger Phrase ausdrückte:

»Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben,
. . . .
Sie sinkt mit euch, mit euch wird sie sich heben!«

Wir halten diese idealistische Auffassung nicht für zutreffend; sie dünkt uns nur ein schöner Traum. Nicht einer Gruppe im

Kulturleben, mag dieselbe noch so wichtig und bedeutend sein, ist die Würde der Menschheit so ausschließlich in die Hand gegeben. Das Steigen und Fallen dieser Würde bedingen nicht die Künstler — darüber verfügt eben einzig nur die Menschheit selbst. Der strenghistorische Blick sagt uns, daß Kunst und Künstler nur als Interpreten der jeweils herrschenden geistigen, sittlichen und sozialen Zustände der Gesellschaft sich erweisen. Dieses verlässige Ausdruckgeben aller Regungen und Wandlungen im seelischen Leben der Menschheit sichert der Kunst für das Geistesleben eine Bedeutung, wie sie Barometer und Thermometer für die Veränderungen der physischen Atmosphäre besitzen. Ist die Gesellschaft geistig und sittlich gehoben, wird auch die Kunst es sein; ist die Gesellschaft erfüllt von Gärungen, von auf- und absteigenden inneren Prozessen, sicher werden Kunst und Künstler all dieseSchwankungen widerspiegeln. In erster Linie betrifft diese Wahrnehmung den inneren Gehalt der Kunstwerke, obgleich es feststeht, daß bei außerordentlichen geistigen Evolutionen und Revolutionen in der Gesellschaft selbst die Formen der Kunst einer Wandelung sich unterstellen. Somit sind Kunst und Künstler nur die Zeiger an jenem mächtigen und geheimnisvollen Uhrwerke, als welches uns die gesamte Kulturtätigkeit erscheint. Daß die Künstler nun so feinfühlige und verlässige Reflektoren der Gesellschaftszustände zu sein vermögen, liegt nicht ausschließlich in der der Künstlernatur mehr oder minder eigenen Sensibilität, alle die geistig und sinnlich wahrnehmbaren Eindrücke sofort zu erfassen und weiterzugeben; auch die Eigenart der gesellschaftlich-sozialen Stellung des Künstlertums ist wesentlich mitwirkend, um die Erfüllung der ihm zufallenden Aufgabe, die wir oben gekennzeichnet haben, leichter erreichen zu können. Indem die Künstlerschaft keine eng- und festgeschlossene soziale Gruppe darstellt, sondern, untereinander in losem Zusammenhange stehend, ihre Vertreter aus allen Gesellschaftsschichten — von plebejischen Elementen bis zum Aristokraten hinauf — rekrutiert; indem innerhalb der Künstlerschaft auch alle Bildungsgrade der Gesamtgesellschaft in ihren mannigfachen Abstufungen vertreten sich zeigen, sind die unerläßlichen Bedingungen gegeben, welche die intimste Fühlung mit allen Klassen der Menschheit zulassen und dadurch auch eine künstlerische Darlegung, eine Offenbarung der im Zeitenverlaufe sich einstellenden und wechselnden geistigen Regungen und Betätigungen derselben ermöglichen.

KASPAR SCHLEIBNER SKIZZE ZU EINEM DECKENBILD
Ausstellung in Regensburg 1904

Unter solchen Gesichtspunkten, welche die Künstlerschaft nicht beliebig aus der sozialen und moralischen Gesamtheit herausschälen, um sie gewissermaßen auf die ideale Höhe einer eingebildeten Isolierung zu stellen, kann man sich auch nicht versucht fühlen, die Künstler ausschließlich für die in ihrer Tätigkeit sich kundgebenden geistigen Erschei-

nungen verantwortlich zu machen. Gewiß sollte es zunächst für die Kunstübenden ein erhöhtes Pflichtgefühl geben, nur dem Hohen und Schönen zu dienen; aber die Atmosphäre, die sie atmen und in der sie sich bewegen, kann niemals ohne Rückwirkung auf ihr Tun oder Lassen bleiben. Einzelne heroische Naturen versuchen und vermögen es ja hin und wieder, gegen den Strom zu schwimmen; aber die Strömung halten sie gewiß nicht auf und das Gesamtbild der kulturellen Zustände und Erscheinungen verändern sie ebenfalls nicht. Was ein tüchtiger Kulturhistoriker und Menschenkenner einmal in Bezug auf das Tun und Treiben der Menschen ausgesprochen hat, das gilt zunächst von den Künstlern. Gerade sie sind in besonderem Grade — wer wollte darob mit ihnen rechten? — in jeder Kulturepoche:

»Im Guten und Schlechten
All Kinder des Mütterchens Zeit!«

LUDW. BOLGIANO BEI STARNBERG

GIAMBATTISTA TIEPOLOS EIGENART

Kunstgeschichtlicher Essay
von Dr. BERNHARD PATZAK (Florenz)

Venedig! — Dieses Zauberwort, es ist imstande, mannigfache Saiten in unserer Seele zum Schwingen und Tönen zu bringen, ein Heer von Empfindungen in uns auszulösen. Darunter wird sicher das Entzücken für das geheimnisvolle Wunderweben des Lichtes, für seine unzähligen und sublimen Farbenabstufungen keine geringe Rolle spielen.

Wer, mit einem farbig sehenden Auge begabt, oder in Gesellschaft eines tüchtigen, mit der Natur innigste Zwiesprache haltenden Künstlers scharfe Beobachtungen über das zaubervolle Spiel des Lichtes anstellt; wie es, nach dem Augenblick wechselnd, die märchenhafte Lagunenstadt und besonders die weiter draußen im Meere gelegenen Inseln umflutet, der wird es verstehen lernen, warum gerade die venezianische Malerei dazu berufen war, eines der schwierigsten Malprobleme, das des Lichtes, verständnisvoll anzupacken und in einziger Weise erfolgreich zu lösen.

Schon in der zwischen den verschiedensten, auch deutschen Einflüssen tastenden Malerschule von Murano keimen die ersten, wenn auch noch schüchternen Versuche hierzu.

Diese Eroberung des Lichtes, die in Giorgione, Tizian und Paolo Veronese ihre bedeutendsten selbstherrlichen Vertreter findet, gipfelt schließlich in den Lichtoffenbarungen des Giambattista Tiepolo. Nur von diesem Gesichtspunkte aus wird man der Eigenart dieses letzten großen Meisters der venezianischen Renaissance gerecht werden.

Mit seinen Vorgängern ist er in Bezug auf ihre hohe künstlerische Auffassung von dem schönen, in sich gesättigten Menschendasein zwar nicht zu vergleichen. Er sucht zum Teil bei ihnen die Anregungen für seine meist im höchsten Sinne dekorativen Werke und faßt ihre Errungenschaften mit beherrschender



SANDRO BOTTICELLI — ANBETUNG DER HL. DREI KÖNIGE

Florenz, Uffizien



AUG. PACHER FARBIGES FENSTER
Ausstellung in Regensburg 1904

Kenntnis zusammen, ist also in dieser Beziehung gewissermaßen ihr Nachahmer. Aber das Reich des durchsichtigen Lichtäthers, des »Universallichtes der Luft auf freiem Felde«, wie es Leonardo da Vinci nennt, ist sein ureigenster Herrscherbezirk. In seiner Eroberung und Durchforschung ist er wahrhaft groß. Das ist denn auch immer der ursprünglichste und reinste Eindruck, der vor Tiepolos Bildern das farbensichtige wie das ungeschulte Auge mit unwiderstehlichem Banne fesselt. Bei welchem Meister fände man sonst diese Transparenz flimmernder Silbertöne!

Wer hätte ihre berauschende Suggestion bei einer Fahrt auf ernster, schwarzer Gondel noch nicht an sich erfahren, wenn des Himmels Lichtflut durch leichte Wolkenflore zu einem flimmernden Silberduft gedämpft und von den abertausend Wellenspiegeln der Lagunenflut zurückgestrahlt wurde? Oder wem steigen nicht beim Betrachten dieser zarten Übergänge des tiepolesken Helldunkels erlebte Farbengesichte in der Seele auf, jener Goldglanz und Purpurduft zauberischer Sonnenuntergänge?

Singendes Abendblau, das am Horizont in unbeschreiblichen Nuancen mit der grünen Meeresflut verschwimmt . . . Jene dämmerblauen, warm-violetten oder saftig braunroten Schattentöne, welche am Lido draußen in dem Gewirre von Felsblöcken weben, um die der Silbergischt der in ornamentalen Linien zerstiebenden Sturzwellen donnernd brandet . . .

All diese Farbenphänomene hat Tiepolo, ein echtes Venezianerkind, mit Aug' und Seele gesehen. In seinen Farbensymphonien leuchtet uns der Abglanz dieser Augenschulung entgegen.

Darum erscheint es mir ungerecht, wenn neuere Kunstschriftsteller dem Künstler den Vorwurf machen, er habe sich von den Einflüsterungen der großen Lehrmeisterin Natur ferngehalten, was ja schon der Mangel an landschaftlichen Hintergründen auf seinen Bildern beweise. Wer einem der erhabensten Naturgeheimnisse so tief ins Rätselauge geschaut hat wie Tiepolo, der hat wahrlich die tiefste Quelle aller Kunst, die Natur, nicht gemieden.

Gerade weil ihm das Wunderwalten des Lichtes so viel zu offenbaren hatte, schwelgte er gleichsam in diesem seinem ureigensten Elemente. Deshalb malte er auch mit Vorliebe jene rauschenden Festversammlungen verklärter Heiligen oder mythologischer Gestalten, weil sie sich in Luft und Licht abspielen konnten. Natürlich mußte hierbei

das Landschaftliche zurücktreten. Und in diesem Streben berührt sich eigentlich sein Schaffen — natürlich in ganz relativer Beschränkung betrachtet — mit einem sehr alten Kunstprinzip, das, allerdings mit gröberen Mitteln, die erhabenste Feierwirkung dadurch erreicht, daß es die heiligen Gestalten über das Irdische, Vergängliche emporhebt und unnahbar auf blauem oder goldenem Himmelsgrunde erscheinen läßt. Doch was sollte der funkelnde Goldglanz der byzantinischen Mosaiken anderes darstellen, als jenen Lichtäther des Universums?!

Tiepolo kam auch mit solchen Darstellungen einem Sehnen der Zeit entgegen, das aus der grauen Alltäglichkeit verlogener und verlotterter Gesellschaftszustände in eine bessere, lichtere Welt sich flüchten wollte, um in ihr die überreizten Nerven für ein Feierstündlein in Höhenlicht und Luft wohlig einschläfern zu lassen. Die ganze sogenannte »Jesuitenkunst« der Gegenreformation, die in einer Zeit staatlichen wie sittlichen Verfalls geboren ward, trägt diesen weltflüchtigen Zug an sich, der sich schließlich zu wahren Orgien von Gefühlsüberschwang steigerte und so zu unkünstlerischer Unnatur führte.



AUG. PACHER — FARBIGES FENSTER, ST. CHRISTOPHORUS
Ausstellung in Regensburg 1904

Das eine aber steht fest, wenn in Deutschland die Freskomalerei für kirchliche Zwecke, die bisher nur in einigen Tiroler und Münchener Meistern, in Schlesien in dem noch viel zu wenig gewürdigten Willmann bedeutende Vertreter gefunden hat, je wieder einmal aufleben soll, so werden die betreffenden Künstler außer bei Paolo Veroneses Kunsttradition besonders bei Tiepolo anknüpfen müssen.

Es sind von italienischen, französischen und deutschen Kunstkritikern die mannigfachsten und zwar zum Teil recht widerstreitenden Meinungen über Tiepolos Eigenart geäußert worden. Pompeo Gherardo Molmenti hat in seinem Buche »Il Carpaccio e il Tiepolo« eine Auslese davon zusammengestellt.[1]) Auch ihm, dem wir eine feinsinnige Kulturgeschichte[2]) Venedigs verdanken, ist es jedoch nicht gelungen, aus all den bienenfleißig gesammelten und wie ein Muranesisches Mosaik zusammengefügten Einzelzügen eine klare Vorstellung von dem ureigensten Wesen des letzten großen Renaissancemalers zu vermitteln. Seine Studie bietet gewissermaßen nur die Untermalung, den Zeithintergrund des Charakterkopfes. Das Schaffensbild,

[1]) Torino 1885.
[2]) La vie privée à Venise, Venise 1895, III. vol.



LOY HERING GRABDENKMAL

das in allen seinen Wesenseigentümlichkeiten sich hätte plastisch davon abheben sollen, ist nur Silhouette geblieben. Alle diese Kunstkritiker, die bisher über Tiepolo schrieben, sind dem seltsamen Künstler nur mit Hilfe der rein philologischen Methode als Historiker genaht. Über das Kunstproblem »Tiepolo« aber haben sie kein Licht zu verbreiten gewußt. Wer der Lösung desselben nahe zu kommen verlangt, muß neben dem großen Lichtmaler Tiepolo auch den großen dekorativen Techniker Tiepolo studieren.

Jeder, der Raffaels vatikanische Stanzen und Loggien in Rom besuchte, kennt auch seine und seiner Schule Chiaroscuro-Malereien, Darstellungen, die meistens im Sinne antiker Reliefs konzipiert und in den Abstufungen einer, höchstens zweier Farben ausgeführt sind. Tiepolo gelingt stets der Versuch, eine einzige Farbe in so viele Nuancen zu zerlegen, daß nicht nur das Bild plastisch aus der Fläche heraustritt, sondern daß es auch gleichsam wie von Licht und Luft umflossen wirkt. Und damit geht er über die einfache Reliefwirkung hinaus. Jedenfalls gibt uns die Erkenntnis von dieser Maltechnik ein wichtiges Mittel an die Hand, tiefer in die Eigenart des großen Lichtmalers einzudringen. Für mich steht es außer Zweifel fest, daß Tiepolo seine sämtlichen Freskoschöpfungen zuerst in dieser erwähnten Helldunkelmanier, in mannigfachen, duftigen, silbergrauen Tönen anlegte, und daß er dann erst mittels zarter Lasuren an die farbige Ausarbeitung seiner Komposition ging. Nur auf diese Weise läßt es sich erklären, daß die Farbenskala des Meisters gedämpft und gebrochen erscheint und dennoch ihren vom Tageslicht erzeugten Flimmer bewahrt. Tiepolo knüpfte bei der Wiederaufnahme und Weiterbildung dieser Malweise an die Traditionen des Paolo Veronese an, bei dem zuerst jene silbrigen Farbentöne auftreten. Und später, als Tiepolo in den venezianischen Provinzen ehrenvolle Aufträge in Kirchen und Landhäusern auszuführen hatte, ging ihm erst recht die reiche Schönheitswelt Paolesker Kunst auf. Besonders Paolos a fresco ausgeführte Villenmalereien, von denen die kunsthistorische Forschung bisher erst zum kleinsten Bruchteil Kenntnis genommen hat, mögen ihn begeistert und zu ähnlichen Schöpfungen angeregt haben.

Selbst für seine sehr reizvollen und intimen Ölgemälde schuf sich Tiepolo seine eigene Technik, die ebenfalls bei Paolos Malweise einsetzte und sie in individueller Weise weiter entwickelte. Er malte zunächst mit Temperafarbe in jener erwähnten Chiaroscuro-Manier die Komposition in flüchtigen, aber sprechenden Zügen auf die Leinwand und überging sie dann erst mit zarten Lasuren in Ölfarbe. Für diese Tatsache ist besonders ein in der Pinakothek zu Treviso befindliches Bild, Johannes der Täufer, der Menge predigend, instruktiv. Es ist nämlich Skizze geblieben und fast nur in verschiedenen Tönen einer einzigen Farbe gefertigt. Aber mögen die Linien noch so flüchtig und leise andeuten, mögen die Schatten noch so duftig gegeben sein, der Entwurf wirkt schon vollkommen bildmäßig: In einer Gebirgswüste, die durch einen fernen, schroffen Felsengrat, einige wild zerzauste Wettertannen und eine verkümmerte Pinie charakterisiert wird, lauscht eine dichtgedrängte Volksmenge mit reger Spannung

der Rede des schlank aufgeschossenen, aber sehnigen Anachoreten, der seine Worte mit den lebhaften Handgesten eines Südländers begleitet. Die Illusion einer großen, sich weit in den Hintergrund hin verlierenden Volksmasse ist mit wenigen, aber sehr charakteristischen Linien erreicht. Besonders markant sind die mehr im Detail ausgeführten Gestalten des Vordergrundes, Gestalten, die für Tiepolos Eigenart geradezu typisch sind. Einesteils ist es der unglaublich leichte Linienfluß, der Tiepolos zeichnerisches Genie im hellsten Lichte zeigt, und ferner ist die vornehme Geschlossenheit zu bewundern, womit diese Figuren in perspektivischer Genauigkeit in den Raum hineinkomponiert sind. Auch das Mittel der Kontrastwirkung hat der Künstler meisterhaft angewandt.

So setzt Tiepolo in der mittleren Gruppe des Vordergrundes einen greisen, nackten Bettler neben einen beturbanten Reichen. Und als Gegenstück zu der auf ungeduldig scharrendem Schimmel sitzenden Abruzzengestalt läßt er rechts einen Mann herankommen, der ganz vorsichtig auf schwebenden Sohlen schreitet, um nicht Störung zu verursachen. Links und rechts also gemilderte Bewegung, die trefflich zu der in lautloser Stille und Ruhe lauschenden Volksmenge überleitet und zu der Hauptperson, dem schulterbreiten Prediger, hinlenkt, der das ganze Volk um Haupteslänge überragt . . .

Es konnte natürlich nicht in dem Zweck dieser Zeilen liegen, die Eigenart des Tiepolowerkes erschöpfend darstellen zu wollen. Sie mögen vielmehr dazu beitragen, die Aufmerksamkeit und Teilnahme unserer werten Leser für diesen bedeutsamen und unverdientermaßen lange in Vergessenheit geratenen Künstler zu wecken und zu beleben. Mögen sie auch dazu dienen, das Verständnis für mehrere zwanglose Studien über Tiepolo vorzubereiten, die der Verfasser dieses Essays in dieser Zeitschrift zuerst zu veröffentlichen und später zu einer umfassenden und eingehenden Studie über den letzten großen Maler der italienischen Renaissance zu erweitern gedenkt.

NOCH ZWEI EPITAPHIEN VON LOY HERING

Im dritten Heft des laufenden Jahrgangs sind sechs Epitaphien des Bildhauers Hering abgebildet und beschrieben, welche in der Pfarrkirche zu Unterknöringen sich befinden. Andere, dem Verfasser jenes Artikels bekannte Beispiele sind noch in Eichstätt erhalten, sowie im Georgianum zu München. Auf letzteres wollen wir an dieser Stelle hinweisen, zumal es manchem Leser der Zeitschrift eine Erinnerung an seine theologischen Studien wachrufen dürfte.

Es stellt den Regens Schwebermair Georg dar, welcher nach Stiftung und Errichtung des Georgianums diese Anstalt in Ingolstadt als erster Vorstand 1496—1507 leitete. Er starb 1520 und wurde in der Frauenkirche daselbst beigesetzt. Der Denkstein wurde aus der Kirche aus irgend einem Grunde entfernt und gelangte in den Besitz eines Ökonomen,



LOY HERING GRABDENKMAL



KARL THOMA-HOEFELE HUMMER

welcher ihn glücklicherweise in der Mauer seines Hofraumes einfügen ließ. Derzeit ist er zum ewigen Andenken an den ersten Regens des Georgianums in der Mauer eines Ganges einzementiert.

Wie der Leser aus der beifolgenden Abbildung S. 118 ersehen kann, ist der Verstorbene in faltenreicher Toga mit dem Birete eines Baccalaureus auf dem Haupte abgebildet, mit gefalteten Händen betend zu einem von Wolken umgebenen Ecce homo-Bild. Solche Darstellungen auf Grabmonumenten sind in mittelalterlicher Zeit nicht selten. Die Unterschrift lautet schon humanistisch: Deo optimo maximo. Dem Georgius Schwebermair aus Altheim, dem ersten Regens des Neuen Kollegiums, dem Stifter von drei Stipendien, welcher am 6. Juni 1520 selig im Herrn starb.

In ähnlicher Auffassung wie der Gedenkstein für Schwebermair begegnet uns auch das Epitaph des Weihbischofs Anton Braun (Abb. S. 119). Es ist unzweifelhaft aus der Künstlerhand Loy Herings hervorgegangen und zeigt den Verstorbenen kniend und betend vor einem Kruzifix; daneben ist das bischöfliche Wappen zu sehen nebst Tafel und dem Stabe, welcher das pannisellum trägt im Unterschiede zum Stabe des Diözesanbischofs. Das Material ist wieder Solenhofer Stein. Die Inschrift besagt, Braun sei Titularbischof von Philadelphia, Doktor der Theologie gewesen und am 13. August 1540 gestorben. Vom Jahre 1522—1529 war er auch Regens des Georgianums.[1]) Das wunderbarste Werk von Loy Hering ist die Willibaldstatue im Westchore des Domes zu Eichstätt.

München Dr. Schmid Andreas, Professor

Wenn Kunst höchster und monumentaler Ausdruck lebendiger Zeitgedanken ist, so hat Kunst im neunzehnten Jahrhundert einen schweren Stand gehabt. Denn die Gedanken der Zeit haben in hartem Ringen gelegen mit den Gedanken anderer, vergangener Zeiten, mit den Mächten der **Geschichte.** *Einer der eigentümlichsten Charakterzüge des neunzehnten Jahrhunderts ist dieser Verteidigungskampf historischer Mächte und Gedanken, die sich ein Organ geschaffen haben, wie es gleich ausdrucks- und anspruchsvoll in keiner früheren Zeit begegnet. Dieser eigentümliche Sinn des neunzehnten Jahrhunderts ist* **der historische Sinn, die historische Pietät.**

C. Neumann, Der Kampf um die neue Kunst, 2. Aufl. S. 40.

[1]) Verfasser hat die beiden Epitaphien in seiner Geschichte des Georgianums (1894) veröffentlicht; später besprach sie Professor Dr. Schlecht anläßlich einer Zusammenstellung L. Heringscher Werke (Sammelblatt des historischen Vereins Eichstätt 1897; Dr. Schlecht »Zur Kunstgeschichte von Eichstätt«, S. 105 u. 106). D. R.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer; Verlag der Gesellschaft für christl. Kunst, G. m. b. H.
Druck von Alphons Bruckmann. — Sämtliche in München.





Leo Samberger | Gravure Obernetter

BILDNIS

Gesellschaft für christliche Kunst G.m.b.H. München



CHRISTUS MIT DEN ZWÖLF APOSTELN
In Privatbesitz zu Wurmannsquick

DIE TÜREN DER STIFTSKIRCHE IN ALTÖTTING UND IHR MEISTER

Von Dr. PHILIPP M. HALM

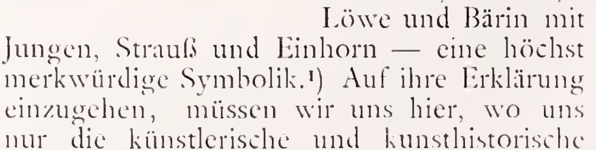
Das Portal des christlichen Gotteshauses, »die Grenzscheide zwischen der Welt und der Kirche, zwischen dem Tummelplatz der Sünde und dem Hause Gottes«, bot jederzeit und in allen seinen Teilen, in dem Gewände, in den Bogenfeldern und in den Türflügeln, der Kunst einen fruchtbaren, wohl zu bestellenden Boden. Durch seinen Schmuck vor allem drang die göttliche Lehre über die Kirchenmauern ins gemeine Alltagsleben, und die stummberedte Zier predigte ohne Unterlaß Heil und Trost von der christlichen Nachfolge. Bald erzählte das Bildwerk von des Herren Leiden und der Mutter Freuden, von dem jüngsten Gericht und den letzten Dingen, bald sprach es von klaren, allen wohlbekannten Geschehnissen, bald wieder verlor sich der Sinn der Bildwerke in tiefe Symbolik und in schwerverständliche Rätsel. Die Zeiten änderten sich und mit ihnen die Kunst, trotzdem aber vergaß sie nie, das Portal des Gotteshauses besonders würdig auszugestalten. Die Architektur der Portale mit ihrem Bilderschmuck hat sich denn auch in Tausenden von Beispielen erhalten, aber zu den größten Seltenheiten zumal diesseits der Alpen zählen künstlerisch behandelte Türflügel, die über die Zeit des Barock zurückreichen. Nicht weniger als drei solcher Flügelpaare haben sich an der Stiftskirche des berühmtesten bayerischen Wallfahrtsortes, Altötting, erhalten und sie beanspruchen in der Geschichte der christlichen Kunst Deutschlands eine ganz hervorragende Stellung.[1])

Die drei Portale der spätgotischen Stiftskirche in Altötting erhielten diese Flügeltüren im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts. Sie sollten den würdigen Abschluß der Bautätigkeit an diesem Gotteshause bilden und das ersetzen, was des Mangels an geeignetem Materiale und vielleicht auch fehlender Kräfte halber nicht wie anderorts im Portalbau selbst zum Ausdruck kommen konnte. Am einfachsten gehalten sind die Flügel des Westportals, wohl mit Rücksicht auf die geringe Benützung dieser nur nach der stillen Vorhalle sich öffnenden Türe.[2]) Jeder der rechteckigen Flügel ist in zwei Felder geteilt, die durch sechs Reihen von aufeinanderstehenden spitzen Maßwerkbögen belebt werden. Zu

[1]) Die Türflügel der Stiftskirche zu Altötting wurden zuerst in die kunstgeschichtliche Literatur durch J. Sighart (Geschichte der bildenden Künste in Bayern 1863, S. 505) eingeführt. Auf diesem fußend, erwähnen die Türen flüchtig G. Jakob (Die Kunst im Dienste der Kirche 1885, S. 273) und K. Atz (Die christliche Kunst in Wort und Bild 1899, S. 517). Eingehender wurde zum erstenmale der Bildschmuck der Türen behandelt in den »Kunstdenkmalen des Königreiches Bayern« I, 2345 ff. und 2645. Die symbolische Bedeutung der Bildwerke in ihrer Stellung zu ähnlichen Kunstschöpfungen behandelt meine Untersuchung »Zur marianischen Symbolik des späteren Mittelalters. — Defensoria inviolatae virginitatis b. Mariae« in der »Zeitschrift für christliche Kunst« 1904, S. 119 ff.

[2]) Abb. in den »Kunstdenkmalen Bayerns I, 2339 u. 2347«.

den Profilrahmen der Felder wurden Stäbe verwendet, die durch eingelegtes Ahorn- und Ebenholz wie gewundene Bänder wirken; auch die beiden andern Türen weisen die gleiche Ebenisterie auf. Durch die Portale dieser Türen bewegt sich der Hauptverkehr; dementsprechend sollten sie auch die Hauptpracht entfalten und zwar wieder in der Abstufung, daß die kleinere Türe zu dem mäßiger frequentierten Kreuzgang an der Südwand weniger reich ausgestattet wurde als das Nordportal, das dem lebhaft zwischen der alten Wallfahrtskapelle und der Stiftskirche hin- und her- wogenden Strome der tausend und abertausend Wallfahrer sich öffnen mußte. Die Flügel dieser beiden Portale nun stattete der volkstümlichste Zweig altbayerischer Kunst im späten Mittelalter, die Holzbildnerei, durch Werke ebenso seltener Eigenart wie künstlerisch hoher Vollendung aus.



DETAIL VON DER NÖRDLICHEN TÜRE DER STIFTSKIRCHE IN ALTÖTTING
Vergl. S. 123

Das Nordportal (Abb. S. 122 und S. 123) zeigt uns auf den Außenseiten der Flügel zunächst in deren unteren Hälfte die Reliefbrustbilder der vier großen Propheten und der vier Kirchenväter mit den Evangelistensymbolen als der Repräsentanten der Offenbarung des Alten und der Heilslehre des Neuen Testamentes. Die obere Hälfte der Türe nehmen vier Hochrelieffiguren der Patrone des Hochaltars und der Titelheiligen der Kirche, die Jungfrau Maria, St. Ursula, St. Philippus und St. Jakobus ein. In die einzelnen Zwickel sind zum Teil lediglich raumfüllende Drolerien gesetzt, der andere Teil der Füllbilder aber bietet in kleinen Tierdarstellungen — Pelikan, Phönix, Löwe und Bärin mit Jungen, Strauß und Einhorn — eine höchst merkwürdige Symbolik.[1]) Auf ihre Erklärung einzugehen, müssen wir uns hier, wo uns nur die künstlerische und kunsthistorische

[1]) S. Anmerkung S. 121.



TÜRE DES NORDPORTALS DER STIFTSKIRCHE IN ALTÖTTING

Seite der Skulpturen beschäftigt, versagen. Es möge genügen, darauf hinzuweisen, daß alle diese Symbole ausnahmslos — also auch Pelikan und Phönix, die gewöhnlich auf Christi Opfertod und seine Auferstehung gedeutet werden — sich auf das Geheimnis der jungfräulichen Mutterschaft Mariä beziehen. Durch diese Symbole wird Maria als die Hauptfigur des Portals nachdrücklich hervorgehoben. Die Bogenfelder des südlichen Flügelpaares (Abb. S. 125) nehmen die Szenen der Geburt Christi und der Anbetung der Könige ein, die unteren Teile desselben tragen lediglich Maßwerkfüllungen. In den beiden figürlichen Szenen erkennt man unschwer die Fortsetzung des marianischen Lobgesanges, der mit den symbolischen Tierbildern des Nordportals anhebt, und dessen Thema uns lehrt, daß durch die Jungfrau Maria das Heil in die Welt kam.

Unter Verzicht auf eingehendere Deutung des Bilderkreises der Türen soll es nun unsere Aufgabe sein, die künstlerische Bedeutung und kunsthistorische Stellung der Türen darzulegen. Für diese Untersuchung ist es von prinzipieller Wichtigkeit, festzustellen, daß die Schnitzereien beider Flügelpaare in allen ihren Teilen zweifelsohne von einer und derselben Hand herrühren, und daß auch keine unabweisbaren Gründe gegeben sind, für ihre Entstehung verschiedene, wenn auch nicht erheblich auseinanderliegende Zeitpunkte anzunehmen. Wenn die erste eingehendere Würdigung der Türen, gegenteiliger Anschauung das Wort spricht, so glauben wir die dort niedergelegte Behauptung hier entkräften zu müssen. Die vermeintlichen Stilunterschiede, welche zur Annahme verschiedener Meister und Entstehungszeiten führten, sind lediglich auf die Verschiedenheit der gestellten Forderungen und Aufgaben der einzelnen Türteile zurückzuführen und in den für diese Forderungen als zweckmäßig sich erweisenden technischen Praktiken begründet. Wir führen die betreffenden Stellen[1]) im Wortlaut an, um daran anschließend unserer in den einzelnen Punkten widerstreitenden Meinung Ausdruck zu geben: Die aus dem Grunde herausgeschnitzten Figuren (= die Kirchenväter und Propheten) sind derb und eckig; die Köpfe bäuerisch. Die aufgelegten Reliefs (= die vier Heiligen des Nord- und die beiden Szenen des Südportals) aber sind sehr flott geschnitzt. Vortrefflich sind insbesondere in Auffassung und Bewegung, sowie in der feineren Bildung der Köpfe die Reliefs am Nordportal. Der Unterschied zwischen den aus dem Grunde herausgearbeiteten Figuren (d. h. den Brustbildern) und den aufgelegten Reliefs ist nicht nur in der schwierigeren Technik der ersteren begründet, sondern er rührt davon her, daß an den zwei Türen zwei verschiedene Bildschnitzer tätig waren.« Dem glauben wir zunächst entgegenhalten zu müssen, daß, wenn es für einen so routinierten Techniker wie

KRÖNUNG MARIÄ
Mühldorf, Gasthof zum Schwanen

[1]) Die Kunstdenkmale Bayerns I, 2345 ff.

GEBURT CHRISTI



DIE HL. DREI KÖNIGE



DIE TÜRFLÜGEL DES SÜDPORTALS DER STIFTSKIRCHE IN ALTÖTTING

den Meister dieser Schnitzwerke überhaupt verschiedene Grade technischer Schwierigkeiten geben konnte, die größere Schwierigkeit doch zweifelsohne in der Bearbeitung der fast vollrund geschnittenen, aufgelegten Reliefſiguren zu suchen war, während die Durchbildung der Flachreliefs, selbst mit Hinblick darauf, daß sie aus dem Grund herausgeschnitten wurden, keine nennenswerten technisch-komplizierten Anforderungen stellte. Unseres Erachtens sind vielmehr die vermeintlichen Stilunterschiede der einzelnen Teile der Türen nicht auf mehrere Hände, sondern auf die wohldurchdachte Absicht eines einzigen Meisters zurückzuführen. Was zunächst die flache Behandlung der Propheten und Kirchenväter in der unteren Hälfte der nördlichen Flügel anlangt, so sollte damit vor allem bezweckt werden, diese Bildwerke von vornherein vor Beschädigungen durch das von und zur Kirche strömende Volk zu schützen. Der Meister mußte also hier vor allem durch scharfgeschnittene und exakt gegeneinander sich absetzende Flächen wirken, um in dem flachen Relief den Eindruck erhabenerer Plastik zu erzielen. Man möchte diesen Reliefstil dem Medaillenstil vergleichen. Auch die schützende schwerprofilierte Rautenumrahmung diktierte das flache Relief, denn nur dieses ließ sich in künstlerisch befriedigender Weise mit den schweren Leisten in Einklang bringen, während ein erhabeneres Relief stets zu einer unschönen Kollision der Brustpartie — namentlich des unteren Abschnittes derselben — mit dem Rahmenprofil hätte führen müssen. In der oberen Hälfte der Türe aber, wo ein Schaden für die Bildwerke nicht zu befürchten war, wo deshalb auch der engende Schutzrahmen wegfallen konnte, da durfte der Künstler nicht nur Hochrelief für die aufgesetzten Heiligen-

figuren wählen, sondern auch mit zahlreicheren und mannigfacheren Effekten arbeiten; daher hier die ausgelassenste Freude an der reichen Fältelung und dem flatternden Schwung der Gewänder, deshalb hier die weichere, sorgfältigere, plastischere Durchbildung der Köpfe, die detailliertere Behandlung der Gesichtszüge und der zierlichen Finger. Daß aber trotz dieser in der Verschiedenartigkeit des Reliefstils begründeten Unterschiede alle Bildwerke dieser Flügel demselben Schnitzmesser ihre Entstehung verdanken, beweist die fast gußgleichmäßige Art einzelner Teile, wie z. B. Bart und Haar des hl. Johannes einer- und des rechten Propheten andererseits, oder die Flügel der Engel, der verschiedenen Tiere und der Drolerien, oder die Engel des hl. Augustinus und die anderen Engelsfigürchen.

HEILIGE SIPPE
St. Annakirche bei Neuötting

Wenn weiterhin ein Unterschied darin erblickt wird, daß die Szenen der Geburt Christi und der Anbetung der Könige auf dem Südportal »kleinlichere Fältelung der Gewänder und scharfkantigere Stege der Falten« trügen als die Figuren des Nordportals, so ist vor allem darauf hinzuweisen, daß die Verhältnisse der südlichen Türflügel wesentlich kleinere sind, daß außerdem statt einzelner repräsentativer Gestalten figurenreiche Szenen das Bildfeld füllen. Unter Berücksichtigung dieser Punkte und mit Hinblick auf Erzielung einer klar wirkenden Komposition mußte eine Mäßigung des lebhaften Gewandstils, eine Reduzierung der Größenverhältnisse der Figuren erfolgen; aus dieser aber ergeben sich ganz natürlich »die kleinlichere Fältelung der Gewänder und die scharfkantigeren Stege der Falten«. Einen Stilunterschied, der sich nicht aus diesen rein äußerlichen, technisch-praktischen Umständen erklären ließe, vermag ich auf keiner der beiden Türen zu entdecken. Deshalb erscheint mir auch die Annahme für eine etwas spätere Entstehungszeit des Südportals gegenüber dem Nordportal nicht gerechtfertigt, ebenso wie nicht von mehreren Meistern, sondern nur von einem »Meister der Türen von Altötting« gesprochen werden kann.

* * *

Durch die hohe Stufe künstlerischer Vollendung allein schon wäre zugleich auch die Bedeutung der Türen von Altötting für die Kunstgeschichte bestätigt, doch gewinnt diese noch erheblich dadurch, daß sich schon die neue Zeit wenigstens in Einzelformen ankündigt, wenngleich aus den Bildwerken noch der Geist und vielfach selbst noch die Formenwelt des Mittelalters spricht. Am untrüglichsten lehren uns dies die Säulchen der Postamente, auf die die Heiligen des Nordportales gestellt sind. Da aller Wahrscheinlichkeit nach die Ausführung der Bildwerke in die Jahre 1514 ff. zu setzen ist, haben wir in den Türflügeln einen der frühesten Belege für das Eindringen der Renaissance in Altbayern.

Bei der künstlerischen und kunsthistorischen Bedeutung der Altöttinger Türen erscheint es reizvoll und verlockend, weiteren Werken des unbekannten Meisters nachzuforschen. Auf die innige Verwandtschaft eines Werkes mit den beiden Türflügeln konnte ich schon

anderwärts hinweisen.[1]) Es ist dies die Hochreliefgruppe einer hl. Sippe im Altar der St. Annakirche bei Neuötting (Abb. S. 126). Das Kirchlein wurde im Jahre 1511 geweiht. Man wird nicht fehlgehen, wenn man das Weihedatum der Kirche zugleich als Entstehungszeit der Gruppe nimmt. Auf einer Bank sitzen Maria und Mutter Anna einander zugewendet. Das ehemals völlig nackte Jesuskind steht in hüpfender Haltung auf der rechten Hand der Mutter Anna, während ihre linke Hand das Ärmchen faßt.[2]) Mariens Linke hält das Kindchen an dem anderen Arm, ihre Rechte streckt sich fürsichtig gegen das Kind vor. Hinter dieser Gruppe ladet, an den Seiten von zwei Frührenaissance-Balustern flankiert, eine hohe Schranke im Dreieck aus, auf die sich, dem Spiel der Frauen und des Kindes zuschauend, St. Joseph und die drei Männer der hl. Anna, Joachim, Kleophas und Salomas, stützen. Wie häufig bei der Behandlung dieses Stoffes haben wir auch in dieser Bearbeitung ein liebliches Familienidyll vor uns. In der künstlerischen Ausdrucksweise fesselt vor allem die glückliche Wiedergabe des Spiels der Hauptgruppe und hier wieder die für die Zeit überraschend glückliche Behandlung des lebendig bewegten Körpers des Christuskindes, nicht minder dann die verschiedenartige Charakteristik der vier Männerköpfe. Es scheint uns nicht nebensächlich, darauf hinzuweisen, daß die beiden mittleren Figuren als Brustbilder an die zu jener Zeit übliche Bekrönung von Chorstuhlwangen gemahnen. Die Stilverwandtschaft der Gruppe mit den Schnitzereien der Altöttinger Türen ist so unverkennbar, daß es bestimmter Einzelheitsbeweise kaum bedarf. Die Fältelung der Gewänder, die Haarbehandlung bei Maria, der Ausdruck der Gesichter muß hier wie dort als völlig gleich erscheinen, namentlich unter Berücksichtigung des Umstandes, daß die Gruppe der hl. Sippe auf Fassung berechnet geschnitten wurde, und sich ihre Figuren in etwas größeren Körperverhältnissen als die Figuren der Türen halten.

Von der Einzelfigur einer hl. Magdalena,[1]) die wir später näher behandeln, abgesehen, mußte sich die Forschung bisher mit diesen zwei Werken — den Türflügeln und der hl. Sippe — begnügen. Auf Grund eingehender stilistischer Vergleiche glaube ich aber das Bild des unbekannten Meisters wesentlich bereichern und vertiefen zu können. Das konnte freilich nur gelingen, wenn man den Blick über die enge Sphäre des Altöttinger Gebietes hinaus, vornehmlich nach Niederbayern, gleiten ließ. Von diesen neuentdeckten Arbeiten erwähne ich zunächst die örtlich am weitesten entfernte, weil sie die Zugehörigkeit zu den bekannten Werken auf den ersten Blick bekundet. Sie befindet sich in der

[1]) Die Kunstdenkmale des Königreiches Bayern I, 2318 u. 2577. Für das Folgende siehe ebenda I, 2576, und Leeb, St. Annakirche und Leprosenhaus in Neuötting, Neuötting 1903, und den Nachtrag gleichen Titels, Neuötting 1904.

[2]) Das Lendentuch gehört einer Restauration des 19. Jahrhunderts an.

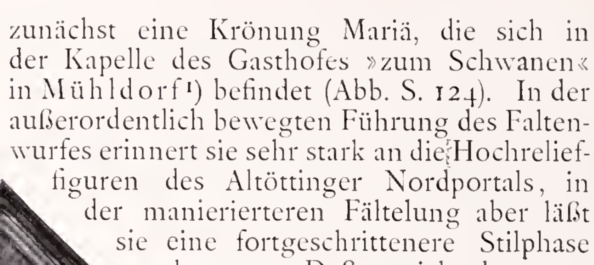
[1]) Die Kunstdenkmale Bayerns I, 2319 u. 2623.



HEILIGE SIPPE
Pfarrkirche zu Obernberg

Pfarrkirche des dicht am rechten Innufer gelegenen Ortes Obernberg in Oberösterreich (Abb. S. 127) und stellt uns wieder eine hl. Sippe dar und zwar fast genau in der Komposition und Auffassung der Neuöttinger Gruppe. Der augenscheinlichste Unterschied wird durch die Beziehung der beiden Frauen bezw. durch das Jesuskind bewirkt, das hier die Mutter hält, während St. Anna die beiden Hände dem Kinde entgegenstreckt. Wesentlich vereinfacht ist auch die Ausbildung des Hintergrundes mit den Brustbildern der vier Männer.[1]) Gerade in der etwas langweiligen Gruppierung, in der steifen Haltung und dem leeren Gesichtsausdruck der männlichen Figuren glaube ich genügenden Grund für die Vermutung zu besitzen, daß die Obernberger Gruppe einige Zeit, wenn auch nur wenige Jahre vor der Neuöttinger entstand. Auch die weniger glückliche Behandlung des Kinderkörpers, der auf unserer Abbildung leider nicht sichtbar ist, scheint mir dafür zu sprechen. Im übrigen aber steht das frühere Werk dem späteren nicht nach, ja in der nach vorne geneigten Haltung der beiden Frauen darf man vielleicht sogar einen Vorzug hinsichtlich lebendigerer Auffassung erblicken.

Von größeren Gruppenwerken sind mir bis jetzt nur noch zwei bekannt geworden, zunächst eine Krönung Mariä, die sich in der Kapelle des Gasthofes »zum Schwanen« in Mühldorf[1]) befindet (Abb. S. 124). In der außerordentlich bewegten Führung des Faltenwurfes erinnert sie sehr stark an die Hochrelieffiguren des Altöttinger Nordportals, in der manierierteren Fältelung aber läßt sie eine fortgeschrittenere Stilphase erkennen. Daß es sich aber trotz gewisser Unterschiede dennoch um eine Arbeit des Altöttinger Meisters handelt, bezeugt namentlich der anmutige Kopf der Maria und die fast porträtartig wirkenden Züge Gott Vaters und Christi. Sie bekunden beide aber auch das ernste Streben, sich nicht mit der traditionellen Typik zufrieden zu geben, sondern lebendige Natur zu bieten; das spricht ebenso aus dem Kopfe Christi mit der energischen Adlernase und dem spärlichen Bartwuchs, wie aus dem patriarchalisch würdigen Haupte Gott Vaters mit dem wallenden Barte, das durch die aufgeschlagene Kapuze des Mantels auch ikonographisch beachtenswert ist.



ST. ANTONIUS EREMITA
Bayer. Nationalmuseum München

Eine zweite Gruppe, Christus mit den zwölf Aposteln, gleichfalls ein Hochrelief, befindet sich zu Wurmannsquick im Bez.-A. Eggenfelden in Privatbesitz (Abb. S. 121). Es war ein spröder Stoff, 13 Figuren nebeneinander hinzusetzen, zumal es sich um rein repräsentative Wiedergabe derselben handelte. Daran scheiterte auch das Vermögen unseres Meisters.

[1]) Ob wir im jetzigen Bestand die ursprüngliche Art der Aufstellung vor uns haben, ist fraglich. Der Gruppe dient jetzt ein Gemälde der hl. Dreifaltigkeit aus dem 18. Jahrhundert als Hintergrund.

[1]) Die Kunstdenkmale Bayerns I, 2217.



MUTTER ANNA
Neumarkt a. d. Rott



ST. MAGDALENA
Klein-St. Antonius bei Reischach



ST. SIGISMUND
St. Veit bei Neumarkt a. d. R.

Nur die Mittelgruppe mit Christus, Johannes und Petrus, die als ein Geschlossenes wirkt, kann befriedigen und vermag unser Interesse zu erregen; die seitlichen Figurenmassen sind langweilig in der Auffassung der einzelnen Apostel und in der Gruppierung unter sich. Lediglich durch den Versuch, vielseitig zu individualisieren, vermögen die Köpfe uns etwas zu fesseln. Aus stilkritischen Gründen haben wir diese Arbeit früher als das Mühldorfer Mariä Krönungs-Relief zu setzen, ja wahrscheinlich besitzen wir in diesem Werk das früheste Gruppenbild unseres Meisters. Den figurenreicheren Arbeiten desselben reihen wir hier noch eine Anzahl von Einzelfiguren



RELIEF VOM GRABSTEIN DES WILHELM TASCHNER
Altötting



RELIEF VOM GRABSTEIN DES PETRUS HAECKL
Au am Inn

an. Ihr Stilcharakter verweist sie sämtlich in die Zeit um 1510—1530, also ganz in die Nähe der beiden Arbeiten, die als Ausgangs- und Anhaltspunkte unserer Abhandlung dienten. Der Stil dieser beiden Werke — der Altöttinger Türen und der Neuöttinger hl. Sippe — aber berührt sich so innig, daß ein für die künstlerische Entwicklung bestimmender Unterschied nicht wahrzunehmen ist. Überdies fällt ja ihre Entstehung fast in dieselben Jahre. Wenn wir nun auch noch einige sicher datierte Steinarbeiten des Meisters aus der Zeit von 1520—1530 im Verlaufe dieser Untersuchung nachweisen können, so bieten sie doch in Anbetracht der im Material beruhenden Stilwandlung keine absolut sicheren Richtungspunkte für die Entwicklung der Holzplastik unseres Meisters. Seine in Holz geschnitzten Einzelfiguren in eine chronologische Folge einzuordnen, wird deshalb immer ein problematischer Versuch bleiben müssen. Wir geben bei der folgenden Aufzählung also nur einer mehr subjektiven Anschauung Ausdruck, da die objektiven Befunde unzulänglich erscheinen.

Am weitesten noch von der Art des Meisters, wie sie sich uns in den Türen von Altötting und in der hl. Sippe zu Neuötting offenbart, scheint mir die Standfigur einer Anna selbdritt in Haimberg im Bez.-Amt Eggenfelden entfernt zu sein.[1]) In der ganzen Auffassung der Figur, im Faltenwurf und im Gesichte der Mutter Anna mag man noch die meisten Anklänge an die vorhergehende Epoche erblicken. Andererseits treffen wir aber auch schon, wenn auch noch gemäßigt, die für den Meister so bezeichnende, aus zwei Hüftfalten sich einende und in langem Zuge zu Boden ziehende Schoßfalte und die wulstigwelligen Fußfalten, wie sie in reicher Entwicklung vor allem dann auch die Hochreliefﬁguren des Altöttinger Nordportals aufweisen. Auch in den Standbildern eines hl. Andreas und eines hl. Thomas in der Kirche zu Birnbach im Bez.-Amt Altötting[2])

[1]) Soweit der ruinöse Zustand einer Figur im Depot des Bayerischen Nationalmuseums (Kataloge d. B. N.-M. Bd. VI., Nr. 531) ein Urteil gestattet, ist die Möglichkeit, in ihr ein diesem Werk gleichzeitiges von unserem Meister zu besitzen, nicht ausgeschlossen.

[2]) Die Kunstdenkmale Bayerns I, 2418.

darf man wohl frühe Arbeiten des gleichen Meisters erblicken.

Unzweifelhaftere Anklänge an die Alt- und Neuöttinger Werke bietet die Standfigur einer hl. Anna selbdritt auf dem zweiten nördlichen Seitenaltar der Marktkirche zu Neumarkt a. d. Rott,[1] (Abb. S. 129) bei der vornehmlich die Ähnlichkeit des Gesichtstypus der hl. Anna mit jenem der Neuöttinger Gruppe auffällt. Die Falten, z. B. jene am rechten Ärmel der Mutter oder am Kleid der Maria, beginnen bereits, sich luftiger, um nicht zu sagen manierierter, zu gestalten. Noch fortgeschrittener in dieser Hinsicht erscheint eine dritte Figur der hl. Anna, die aus Reischach im Bez.-Amt Altötting stammt und jetzt

[1] Die Kunstdenkmale Bayerns I, 2225.



EMPORE UND TREPPE IM BAYER. NATIONALMUSEUM

Zusammengesetzt aus Teilen des Chorgestühls der Stiftskirche in Altötting.

sich in Privatbesitz (Prof. Schober-München) befindet (Abb. s. unten). Sie behandelt das Thema als ein ungemein liebenswürdiges Genrebild, indem Maria nicht mehr auf einem Arm der hl. Anna sitzt wie bei den vorhergehenden Darstellungen, sondern neben der Mutter steht und ihre Arme gegen das Christuskind streckt, wie um ihm etwas, ein Buch, eine Frucht, einen Vogel, zu reichen. Unter den früheren Arbeiten des Meisters nimmt hinsichtlich künstlerischer Durchbildung diese Gruppe eine bevorzugte Stellung ein; das besagt vor allem die Bewegung und die Modellierung des Christuskindes. Hier dürfte die treffliche Statue eines hl. Sigismund in der ehemaligen Klosterkirche St. Veit bei Neumarkt a. d. Rott[1]) (Abb. S. 129) anzuschließen sein und die Statue einer schmerzhaften Mutter Gottes, die das Bayerische Nationalmuseum aus Privatbesitz in Wurmannsquick im Bez.-Amt Eggenfelden erworben hat (Abb. S. 133).

MUTTER ANNA
München, Privatbesitz

Mit diesen beiden Figuren hebt eine Wandlung des Stils unseres Meisters insoferne an, als die Falten wesentlich tiefer geschnitten und hierdurch größere Gegensätze von Licht und Schatten erzielt werden. Außer den Schnitzereien an den Altöttinger Türen ist die ebenerwähnte Marienfigur das einzige Werk, welches, wie die Türen in Eichenholz geschnitten, nicht für farbige Fassung bestimmt war. In dieser Mater dolorosa, dem hl. Sigismund und der sitzenden Figur eines hl. Antonius Eremita in der Antoniuskapelle zu Reisbach im Bez.-Amt Dingolfing, der an verschiedene Stileigentümlichkeiten einiger Apostel auf dem Relief in Wurmannsquick erinnert, erblicken wir die unmittelbaren Vorläufer der Türen von Altötting und der hl. Sippe von Neuötting.

In diesen beiden Werken nun, die wir zum Ausgangspunkt unserer Untersuchung machten, steht der Meister, soweit sich bis jetzt seine Arbeiten überblicken lassen, auf dem Höhepunkt sorgfältig künstlerischen Schaffens. Das mag schon, was die Türen anlangt, einen rein äußerlichen Grund darin haben, daß bei einem Bau von der Bedeutung der Stiftskirche des weitberühmten Gnaden- und Wallfahrtsortes der Künstler sein Bestes zu geben bemüht und begeistert war. Mehr als bei irgend einer anderen Arbeit war hier der Meister aber auch durch die Aufgabe selbst gezwungen, die Meisterschaft seines Messers in ihrer höchsten Vollendung zu zeigen, da lediglich diesem die endgültige Formengebung ohne die Schminke farbiger Fassung anvertraut werden mußte. Dieser Forderung wurde der Meister in seiner Weise völlig gerecht. Gerade die örtliche Lage des Nordportals mit der Aufgabe einer gewissen Fernwirkung durch den Bilderschmuck, zumal durch die Hochrelieffiguren, mochte der künstlerischen Neigung des Meisters, lebendig-malerisch wirken zu wollen, besonders entsprochen und die Weiterbildung seines später noch unruhigeren Stiles wesentlich mit beeinflußt haben. Weiter auf die Charakteristik der Türen hier nochmals einzugehen, erscheint überflüssig; es galt nur ihre Stellung im Rahmen der anderen Werke und in dem mutmaßlichen Entwicklungsgange des Meisters darzulegen.

Ziemlich gleichzeitig mit den Türen entstanden die Figuren einer hl. Magdalena in Klein-St. Antonius bei Reischach im Bez.-Amt Altötting[1]) (Abb. S. 129) mit dem für den Meister charakteristischen Annentypus, dann die Statuen eines hl. Ambrosius und eines hl. Augustinus in der Kirche zu Unterholzhausen[2]) im Bez.-Amt Altötting und schließlich ein trefflicher hl. Christophorus im Privatbesitz zu Tann im Bez.-Amt Pfarrkirchen (Abb. S. 137).

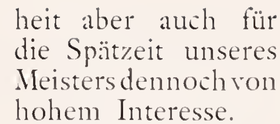
Wenn bei diesen beiden letzteren Standbildern gegenüber der Magdalenenfigur noch

[1]) Die Kunstdenkmale Bayerns I, 2268.

[1]) Die Kunstdenkmale Bayerns I, 2319 u. 2623.
[2]) Die Kunstdenkmale Bayerns I, 2635.

größere Ruhe in den Falten herrscht, so ist dies auf die bewußte Absicht des Künstlers, den schwereren Stoff des Pluviale entsprechend wiederzugeben, zurückzuführen. Sehr nahe stehen diesen beiden Kirchenvätern zwei kleine Statuen eines hl. Wolfgang und eines hl. Rupertus (H. nur 0,49 m) von unbekannter Herkunft (Abb. S. 134 u. S. 135), die sich jetzt im Sighartschen Museum in der Martinskapelle in Freising befinden;[1]) jedoch werden hier die Falten noch tiefer geschnitten. Und schließlich arten die immer toller sich häufenden und anschoppenden Falten, die schon bei der mehr als dreiviertel lebensgrossen Magdalena von Reischach unangenehm schwülstig wirken, in einer Triumphbogengruppe, Christus mit Maria und Johannes, in Niederperach im Bez.-Amt Altötting[2]) zu vollstem Manierismus aus, der in der Sitzstatue eines hl. Wolfgang in St. Veit bei Neumarkt a. d. R.[3]) (Abb. S. 136) und in einem hl. Antonius Eremita aus dem mehrfach erwähnten Reischach, jetzt im Bayer. Nationalmuseum[4]) (Abb. S. 128) in das ausgesprochen Barocke überschlägt.

Wie wenig künstlerisch erfreulich diese beiden letzten Werke auch wirken mögen, so sind sie für den Stil ihrer Zeit, insonderheit aber auch für die Spätzeit unseres Meisters dennoch von hohem Interesse.



Außer diesen mehr statuarischen Arbeiten ist schließlich noch eines kleinen bescheidenen Figürchens Erwähnung zu tun, das in seiner Größe — es mißt nur 0,25 m — ganz aus dem Rahmen der bisher erwähnten Schnitzwerke herausfällt und füglich der Kleinkunst zugerechnet werden muß, das aber nichtsdestoweniger eine sichere Arbeit unseres Meisters ist. Ein Vergleich mit der Marienfigur des Altöttinger Nordportals, der leicht anzustellen ist, da sich das Figürchen in unmittelbarer Nähe derselben, nämlich in der Schatzkammer zu Altötting befindet, bestätigt diese Behauptung sonder Zwang. Dies Figürchen ist die Marienstatuette des sogen. Canisiusaltärchens (Abb. s. oben), von der das alte Schatzkammer-Inventar von 1645 fol. 179 sagt: »inwendig (d. h. im Altärchen) unser lieben Frauen uhrallt hilzene Bildtnus, welche P. Petrus Canisius der Societet Jesu 1570 einer besessnen Freyle, Namens Anna von Pernhausen, alss er den besen Geist ausgetriben, an das Haupt gehebt . . . «[1])



MARIENSTATUETTE
Altötting, Schatzkammer

Das »Bildtnus« ist nicht sehr fein in Eichenholz geschnitten und an verschiedenen Stellen, vielleicht schon von Anfang an, geflickt. Zuerst war es wohl für Fassung berechnet, jetzt zeigt es das blanke Holz. Man wird nicht fehl gehen, es in unmittelbare zeitliche Nähe der Türen der Stiftskirche und des hl. Sigismund in St. Veit bei Neumarkt a. d. Rott zu setzen, also etwa um das Jahr 1515.

Die Reihe aller dieser Werke will und kann keine erschöpfende Darstellung des Lebenswerkes des schaffensfreudigen Meisters in sich schließen, aber in der Zusammenstellung wich-

SCHMERZHAFTE MUTTER
München, Nationalmuseum

[1]) Die Klischees der beiden Figuren verdanken wir dem gütigen Entgegenkommen des Herrn Lyzealprofessors Sebastian Huber, dessen »Abriß der Kunstgeschichte«, Freising 1901, sie entnommen sind. Den freundlichen Hinweis auf diese Figürchen verdanke ich Herrn Benefiziat Felix Mader.

[2]) Die Kunstdenkmale Bayerns I, 2589.

[3]) Die Kunstdenkmale Bayerns I, 2268 u. Taf. 256.

[4]) Saal 21, Über der Türe zu Saal 22.

[1]) Die Kunstdenkmale Bayerns I, 2373. Freundlichen Hinweis auf das Figürchen verdanke ich Herrn Dr. phil. Friedrich H. Hofmann.

tiger Schöpfungen dürfte sie wohl als grundlegende Skizze für weitere Untersuchungen angesehen werden. Diesen wird es als erste dringlichste Aufgabe zukommen, Klarheit über die Zugehörigkeit jener prächtigen Bildwerke im Gebiete des Rott- und Vilstales (z. B. Eggenfelden, Reisbach, Kriesdorf) zu unserem Meister oder dessen Schule zu schaffen, zumal diese gänzlich unbekannten Werke zu dem Besten zählen, was die spätmittelalterliche Bildnerei nicht nur in Altbayern, sondern in Deutschland überhaupt geschaffen hat.[1])

* * *

Lernten wir unseren unbekannten Meister bisher nur als Bildschnitzer kennen, dem wir statt zweier Arbeiten nun etwa zwei Dutzend zuschreiben dürfen, so glaube ich ihn aber nun auch noch als einen tüchtigen Steinmetzen nachweisen zu können. In dem südlichen Flügel des Kreuzganges der Stiftskirche zu Altötting findet sich in die Nordwand eingelassen der Grabstein eines Wilhelm Taschner zu Intobel und seiner Frau Amalia von der Albm vom Jahre 1522[2]) (Abb. S. 129). In Querformat gehalten trägt er oben die dreizeilige Inschrift, darunter drei durch Renaissancepilaster gegliederte Felder, deren äußere durch die Wappen gefüllt werden, während das Mittelfeld das Relief einer sitzenden hl. Anna selbdritt einnimmt. Trotz mancher Schwächen freut man sich doch des naiven, namentlich in den Figürchen der Maria und des Christuskindchens ansprechenden Reliefs. Die Mutter Anna sitzt auf einer Bank und reicht ihre Hände der kindlichen Maria und dem kleinen nackten Jesus. Der Annentypus, die Schoßfaltenbildung mit den stark betonten Knieen, die Fußfalten, das Marienfigürchen mit den eng an Kopf und Schultern sich anschmiegenden Haarsträhnen und mit dem deutlich erkenntlichen Spielbein sind augenfällige Beweise für die Zugehörigkeit auch dieser Arbeit zu unserem Meister.

ST. WOLFGANG
Freising, Sighartsmuseum

Eine zweite Grabplatte finden wir in Eggenfelden, wo in dem südlichen Vorzeichen der Pfarrkirche der schöne Grabstein eines Pfarrers Wolfg. Fuchs, gest. 1526, steht (Abb. S. 141). Die Platte gibt über der vierzeiligen Inschrift in einer Frührenaissancenische, auf der Mondsichel stehend, das Bild der Maria in Mezzorelief. Im rechten Arm trägt sie das sich innig anschmiegende Kind, dem sie ihr Haupt zuneigt; zwei lebhafte Engelchen halten über ihr eine Krone. Zu ihren Füßen links kniet der Verstorbene, dem rechts sein Wappen entspricht; um Maria flutet ein Strahlenkranz. Mag auf den ersten Blick

[1]) Als eines dieser Werke, für welches mir die Urheberschaft unseres Meisters als höchst wahrscheinlich gilt, nenne ich die Sitzfigur des hl. Theobald in St. Theobald bei Geisenhausen mit einem außerordentlich charakteristischen Kopf.

[2]) Die Kunstdenkmale Bayerns I, 2319 u. 2357.

eine Zuweisung dieses Werkes an unseren Meister etwas befremden, so müssen doch die Zweifel bei eingehenderer Prüfung zum Schweigen kommen. Auffallen wird zunächst, daß die Mariengestalt eine Kopie, und zwar nicht einmal eine sehr freie, der Maria vom Nordportal der Altöttinger Stiftskirche ist oder besser gesagt ein Spiegelbild derselben. (Vgl. Abb. S. 122.) Schon der Strahlenkranz lehrt dies, dann aber auch verwandte Züge, z. B. wie der Arm Mariens das Kind hält, die Modellierung des Kindes selber, dann wie das Gewand der Maria links — auf der Türe rechts — zu einer Falte sich ausschwingt, oder wie die Knäuelfalten am Fuße sich häufen; auch die Engelchen erinnern in ihrer Hast an die lebhaften erwachseneren Engelgestalten am linken Flügel des Nordportals. Man könnte einwenden, daß ja schließlich auch ein anderer das Vorbild kopiert haben könnte, aber der Stil der Technik wie z. B. der Schnitt der Augen Mariä und vor allem die Falten bekunden deutlich die gleiche Hand. Es ist nicht der Stil, wie ihn ein fermer Steinbildhauer prägt; so schafft nur ein des Schnitzmessers gewohnter Meister, der mehr ausnahmsweise einmal zu Meißel und Hammer greift. Nur zum Teil kann er in dem ungewohnten Material seinem gewohnten bewegten Stile treu bleiben; das Material zwingt ihn zur Mäßigung. Die tiefen Unterschneidungen müssen wegfallen, die Häufung der Falten wird geringer, der Kontur ruhiger, die ganze Figur großzügiger, erhabener, bedeutender. Dadurch mutet das Werk auch etwas älter an, es hat noch manches von dem herben Hauch der Spätgotik und übertrifft auch in der warmen Innigkeit seiner Auffassung das mehr auf Formengewandtheit hinzielende und weit mehr vom Renaissancegeiste erfüllte Vorbild.



ST. RUPERT
Freising, Sighartsmuseum

Weit deutlicher noch läßt ein anderes Relief, das einer Dornenkrönung Christi, auf dem Grabstein eines Wilhelm Areslinger, gest. 1526, an der Seelenkapelle in Eggenfelden den Holzstil des Meisters erkennen, so besonders im Gewande Christi. Das kleine Figürchen links von Christus ist jenen der Altöttinger Türen nahe verwandt. (Abb. S. 140.)

Schließlich finden sich noch zwei Grabplatten des Meisters an der Aussenseite des Chors der Pfarrkirche von Eggenfelden (Abb. S. 138). Die eine zeigt ein von Schlangen und Kröten abgenagtes Gerippe, darüber ein Misericordiabild und neben diesem die zahlreiche Familie eines Peter Niderwirt und seiner Hausfrauen Katharina Glocksperger und Katharina Pylham; die Figürchen der Dargestellten stimmen ganz mit jenem auf dem Grabsteine des Wolfg. Fuchs überein. Unter der Grabplatte des Peter Niderwirt steht die eines Hans Furher zu Plecking, gest. 1522, und seiner

beiden Hausfrauen. Über der Inschrift erblickt man in drei Renaissancearkaden, deren Balustersäulchen jenen des Neuöttinger Sippenreliefs und den Postamentstützen der Hochrelieffiguren an den nördlichen Türflügeln der Stiftskirche in Altötting gleichen, die Wappen der Verstorbenen und im oberen Teile eine lebendige Darstellung des Todes der Maria in mäßig hohem Relief. In fast völlig gleicher Anordnung hat der Meister diese Scene noch einmal wiederholt in Pfarrkirchen auf einer Grabplatte für Hans Eplhauser zu Munichen und seine Frau Barbara, gest. 1521 (Abb. S. 139). Beide Steine sind zu gleicher Zeit, wohl im Jahre 1522, in dem auch der Stein des Wilhalm Taschner zu Altötting entstand, gemeißelt worden. Die beiden Darstellungen des Todes Mariä weichen in der Komposition etwas voneinander ab; glücklicher erscheint die Lösung auf dem Eggenfeldener Relief dadurch, daß der Betschemel, hinter dem Maria kniet, einen gewissen Ruhepunkt gibt. Die Pfarrkirchener Darstellung wirkt in der knieenden Mittelgruppe zu bewegt und hastig erregt. Ohne in diese Schwäche zu fallen, entfaltet der Künstler in Eggenfelden ein wenigstens ebenso lebendiges Bild. Die Stellung der Ganzfiguren ist abwechslungsreich und zum Teil für die Zeit kühn, wie etwa bei dem linken, ganz vom Rücken gesehenen Apostel mit dem Rauchfaß.



ST. WOLFGANG
St. Veit b. Neumarkt a. d. R.

Der Art dieser beiden Steine kommt der Grabstein eines Lenbergers mit der Darstellung einer Kreuzigung Christi in Triftern im Bezirksamt Pfarrkirchen sehr nahe; man darf ihn unbedenklich als eine Arbeit der gleichen Hand ansehen.

Weiter zählt hierher der Gedächtnisstein, den Ritter Hans III. Herzheimer 1520 zur Erinnerung an seinen Vetter Degenhart Pfäffinger und an die Übernahme des von ihm ererbten Schlosses Salmannskirchen dort am Portale anbringen ließ.[1] Außer der umfangreichen Inschrift zeigt der Stein drei Frührenaissancearkaden, deren mittlere das Pfäffinger-Herzheimer Wappen ziert; die seitlichen Arkaden bilden die Rahmen für die gegeneinander blickenden Brustbilder der beiden Vettern. Die engen Beziehungen der Ritter zueinander legen die Vermutung nahe, dass Herzheimer für seine Zwecke sich des gleichen Bildhauers bediente, den Degenhart Pfäffinger für die Hochaltargruppe in St. Anna bei Neuötting herangezogen hatte. Die Vermutung aber gewinnt an Wahrscheinlichkeit durch stilistische Belege, wie z. B. durch die Bildung der Helmzier, die Modellierung der Gesichter, die mit den Eggenfeldener Werken eng zusammengehen.

Drei weitere Steinarbeiten wage ich nicht mit absoluter Sicherheit dem Meister zuzuschreiben, neige mich aber ohne erhebliche Bedenken dieser Meinung zu. Zunächst handelt es sich um den Grabstein des kunstsinnigen Abtes Stephan Dyetrich in der Sepulturkapelle des Klosters St. Veit bei Neumarkt,[2] wo wir bereits mehrfach Arbeiten des Meisters begegneten. Die schon durch ihre Renaissancearchitektur interessante Platte mit dem tüchtigen lebensvollen Bilde des Verstorbenen hat sich der Abt, gest. 1537, schon zu seinen Lebzeiten 1521 setzen lassen.[2] Wenn man erwägt, dass es sich um die Wiedergabe eines schweren Ornates handelte, wird man die noch gemäßigtere Haltung der Falten gegenüber den ungefähr gleichzeitigen Eggenfeldener Steinen, namentlich der Marienfigur, sich zwanglos erklären können. Besonders interessant erscheint die auf Naturbeobachtung gegründete Behandlung des Porträts.

[1]) Die Kunstdenkmale Bayerns, I, 2257.

[2]) Die Kunstdenkmale Bayerns, I, 2140 und 2274. Der Stein trägt noch Spuren von Bemalung und Vergoldung.

Der zweite Grabstein findet sich in Kloster Au am Inn im Bez.-Amt Wasserburg.[1]) (Abb. S. 130.) Ihn ließ sich laut Inschrift 1530 Propst Petrus Haeckhl, gest. 1540, zu Lebzeiten fertigen. Der Stil des Steines entfernt sich so auffallend von allen gleichzeitigen Grabplatten dieser an Grabplastik so reichen und hervorragenden Gegend, daß seine Entstehung in diesem Gebiete ganz ausgeschlossen ist. Um so näher aber rückt der Stil, namentlich des Dreifaltigkeitsreliefs, diese Arbeit in das Bereich unseres Meisters. Sieht man selbst von Äußerlichkeiten ab, wie den flankierenden Balustern, die in den Arbeiten in Altötting, Neuötting, Eggenfelden und Pfarrkirchen überzeugende Parallelen haben, so wird man doch im Kopfe Gott Vaters Verwandtschaft mit jenem auf dem Mühldorfer Relief finden und in der Faltengebung namentlich an den Ärmeln und im Gewande Gott Vaters den Holzstil unseres Meisters wieder erkennen.[2])

Schließlich glaube ich noch das Epitaphium eines Wolfgang Marchschneider mit der Darstellung Christi am Ölberg im Bayerischen Nationalmuseum,[3]) das dort als vielleicht der Werkstatt des Augsburger Meisters Hans Bayerlein zugehörig gilt, als eine Arbeit unseres altbayerischen Bildhauers ansehen zu müssen.

So steht denn der kunstfertige Holzbildner auch als ein tüchtiger und deshalb weit und oft begehrter Steinmetz vor uns; er vertritt neben dem bisher so gut wie unbekannten Passauer Bildhauer Joerg Gartner am besten die Grabplastik der Frührenaissance in Niederbayern.

* * *

Wer aber war der viel beschäftigte Meister dieser zahlreichen und künstlerisch zum Teil das Mittelgut weit überragenden Werke, und wo haben wir seinen Sitz anzunehmen?



ST. CHRISTOPHORUS
Tann i. N.

Künstlernamen, die uns nur in Archiven erhalten sind, aber nicht durch nachweisbare Werke Leben gewinnen, sind Schall und Rauch; solcher besitzen wir eine ziemliche Zahl, aber in den seltensten Fällen können wir sie mit einzelnen der zahlreichen Kunstschöpfungen, namentlich auf dem Gebiete der Bildnerei in Beziehung setzen. In vielen Fällen wird man sich begnügen müssen, den Schulzusammenhang mit einem Anonymus, den man nach einem Hauptwerk benennt, nachzuweisen und so eine Gruppe zu bilden, wie wir es bei dem Meister der Türen von Altötting versucht haben. Wo dieser Meister saß, läßt sich mit Sicherheit nicht bestimmen. Zieht man aber einerseits in Betracht, daß das Altötting so benachbarte Eggenfelden um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert ein bedeutendes, bisher nur wenig oder gar nicht beachtetes Kunstzentrum bildete, daß es andererseits aber auch den rein örtlichen Mittelpunkt all der erwähnten Bildwerke darstellt,

[1]) Die Kunstdenkmale Bayerns, I, 1905 und 1931. Dort auch Abbildung des ganzen Steines.

[2]) Das Relief erscheint hinsichtlich der eigenartigen Verkörperung der Dreifaltigkeit ikonographisch von hohem Interesse.

[3]) Kataloge des Bayer. Nat.-Museums, Bd. VI, N. 378. Auf die Herkunft der Platte aus Niederbayern und speziell auf Eggenfelden deutet der mehrfach am Ende des 15. Jahrhunderts dort vorkommende, sonst nicht sehr häufige Namen »Marchschneider«, und zwar begegnen wir wie auf diesem Stein in den Eggenfeldener Regesten auch einem Paul Marchschneider, der »Kapellan auf St. Michelaltar in der St. Nikla und Steffankirchen zu Eggenfelden« war. Überdies scheinen die Marchschneider mit Peter Niderwirt, der einen Grabstein von unserem Meister erhielt (S. S. 138), verwandt gewesen zu sein. (Verhandlungen des Hist. Vereins für Niederbayern XIV, 318 u. 344.)



GRABSTEINE DES PETER NIDERWIRT UND DES HANS FURHER
Eggenfelden

Hans an der Arbeit beteiligt war.[1]) Gerade aber für die Jahre 1514—1526, die über den Bildschnitzer Aufschluß bringen könnten, fehlen die Rechnungen gänzlich. Wir geben hier die für die Türen einschlägigen Einträge nach der Rechnung des Jahres 1513 in der K. Kapellenstiftungs-Administration vollständig wieder. Sie finden sich unter dem Titel:

»Ausgab auf das gepeu der khirchen.« dem mulner an der homul umb xxji aichen laden zu den großen kirchturen in der stiftkirchen, ye ainen umb xx kreutzer, und mer umb lxij latten, da fur iiij ß ₰; thuet alles vj ℔ vij ß x ₰.

maister Hannsen schreiner an der arbait der grossen kirchthuren und des castens, darinn dy klainat steendt, geben xij gl. rh; fat x ℔ iiij sh ₰.

So fehlen also auch hier sachdienliche Anhaltspunkte.

Von Künstlern, die für die Stiftskirche tätig waren, könnten etwa in Betracht kommen ein unbekannter Bildhauer von Braunau, der 1508 einen Auferstehungschristus mit zwei Engeln fertigt, ein Meister Zwerchfeld, der 1506 ff. am Sakramentshaus arbeitet, der Burghauser Bildhauer Görg Widerl, der 1506 einen Salvator auf den Taufstein liefert und der Steinmetz Franz von Burghausen[1]), der

so liegt die Vermutung, dort den Sitz des Meisters zu suchen, sehr nahe, um so mehr, als auch bescheidenere Werke, wie etwa der Grabstein des Wilhalm Areslinger, die kaum von auswärts eingeführt wurden, sich dort befinden. Archivbelege für diese Annahme vermag ich allerdings zur Zeit noch nicht zu geben.

Neben Eggenfelden kommen natürlich auch Alt- und Neuötting in Betracht. Nachforschungen in den für diese Bauepoche der Stiftskirche einschlägigen Rechnungen ergaben nur, daß 1513 mit den Türen begonnen wurde und daß der Schreinermeister

[1]) Die Kunstdenkmale Bayerns I, 2335.

[2]) Über diesen Steinmetz Franz von Burghausen gedenken wir an anderem Orte ausführlicher zu handeln, da die bisher für diesen Meister gewonnenen Forschungsresultate (s. »Kunstdenkmale Bayerns I, 1755 und 2322) nach meinen Untersuchungen hinsichtlich erhaltener Werke eine wesentliche Verschiebung erfahren.

1503 Säulenschäfte, Kapitelle, Basen und Altarsteine liefert. Von all den in den Rechnungen aufgeführten Arbeiten dieser Meister aber läßt sich nichts mehr nachweisen. Schließlich wird auch ein Bildschnitzer Matthäus Krenifß genannt, der im Jahre 1508 neben dem Zimmermeister Khammerlechner und dem Schreiner Meister Hans an einem Chorgestühl für die Stiftskirche arbeitet.[1] Wir geben mit nachfolgendem die für dies Gestühl einschlägigen Stellen der Rechnung auf das Jahr 1509 in der K. Kapellenstiftungs-Administration zu Altötting, die sich auf diesen Bildschnitzer beziehen, da wir einesteils daraus Anhaltspunkte für die Gestalt des Chorgestühls gewinnen, andernteils diese Notizen auch für unsere Forschung nach dem Meister der Türen von Belang sind.

Die Einträge finden sich in dem Kapitel:

»Außgab auf das gestuell und umb laden zu den plaßpelgen der orgll zu unsser frauen und fuerlan und der zimmerleit taglan.«

Item dem Matheuß pildschniczer geben an sambstag vor suntag oculi von viij schaidtaglen[2]) zu schneiden, aine pro viiij sh. und von xvj antliczß, ainß pro xlij ₰, und zu tringkgelt lij ₰
tut xij ℔ iiij ₰

Item dem Matheuß Krenifß pildschniczer geben an sambstag jn der quottember zu pfingsten x gulden
tut viij ℔ vj sh ₰

Item mer dem Matheuß Krenifß geben an sambstag vor osboldj an den xvj pildern, ainß per vj sh ₰, vj gulden
tut v ℔ lx ₰

Item an sambstag nach kreuczj erhochung dem Matheuß Krinifß geben an den pilder auf den katellen[1]) vij gulden v sh und ist der xvj pilder gar pezalt tut vj ℔ vj sh ₰.

Item maister Matheuß Krinifß pildschniczer geben an sambstag vor Urssale umb iiij maderj[2]) auf das gestuell xiiij gulden, mer umb viij stende pillder auf den pfeiller viij gulden und umb ij prafeden j gulden v sh und umb xvj prustpilder iiij gulden; an dem gellt hat er vor empfangen x gulden;

[1]) »Die Kunstdenkmale Bayerns« I, 2322, und Rechnungen der K. Kapellenstiftungs-Administration Altötting.

[2]) Scheiddächlein.

[1]) Wohl als »Kapitelle« zu deuten.

[2]) Grimm, Deutsches Wörterbuch und Schmeller-Fromann, Bayrisches Wörterbuch, geben keine unmittelbare Erklärung für diesen Ausdruck. Der häufig begegnende Gebrauch von Mader für Marder läßt es nicht ganz von der Hand weisen, auch hier Marder lesen zu dürfen. In übertragener Bedeutung dürften wir uns darunter dann »Kriechtiere«, wie sie namentlich die gotische Kunst verwendete, vorstellen.



GRABSTEIN DES HANS EPLHAUSER
Pfarrkirchen

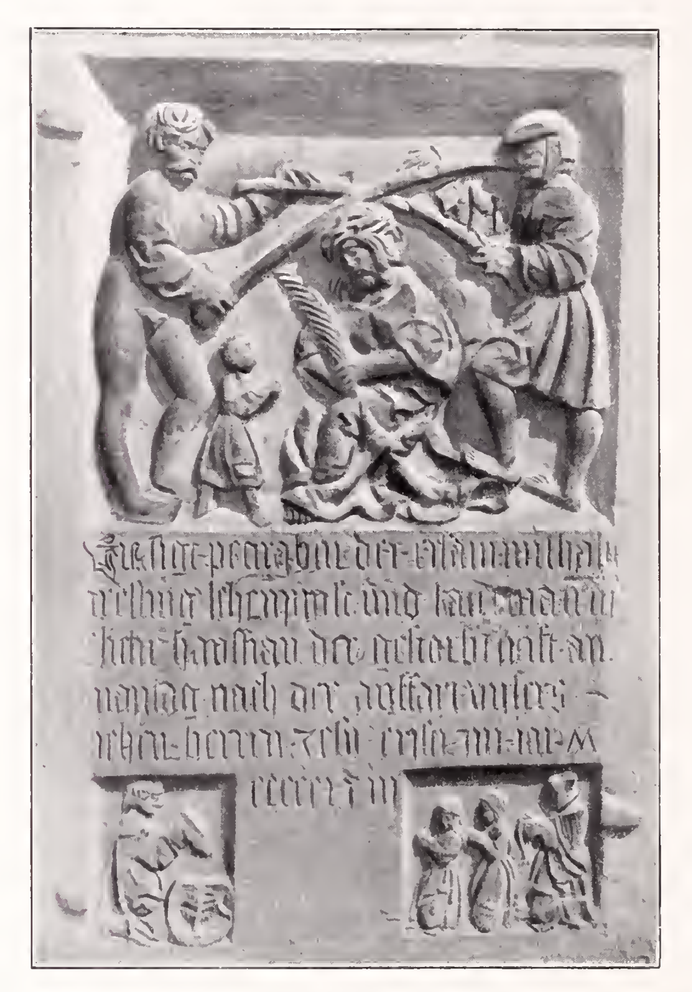
tut noch das ander xvij gulden v sh ₰; tut xv ℔ iiij sh ₰

Also tut di außgab das jar auf das gestuell jn den stift dem tischler mitsambt der zimerknecht taglan und pildschniczer und aichen zu fueren und zu schneiden

iijc xxviij ℔ iij sh xxviij ₰ j haller

Dies Gestühl galt nun bis vor kurzem für völlig verschollen. Es war 1798 »wegen veränderten Zeitgeschmacks« wieder aus der Kirche entfernt worden. Der damalige Dekan Danzer aber hatte, seinen Wert erkennend und schätzend, es nicht einfach verbrennen, sondern auf Stiegenwangen zusammenschneiden und im propsteilichen Landhause zu Altötting an der Neuöttingerstraße aufstellen lassen. In den sechziger Jahren erwarb Freiherr von Aretin die »Stiege und Empore« für das Bayer. Nationalmuseum und auf diese Zeit geht wohl auch, weil die Station »Neuötting« als Abgangsort angegeben war, die Bezeichnung »Stiege und Empore aus Neuötting« zurück.[1]) Das Chorgestühl aber war vergessen.

Daß es sich nicht um eine ursprüngliche Stiege und Empore handeln konnte, wurde jedem aufmerksamen Beschauer auf den ersten Blick klar (Abb. S. 131). Ungleich große Felder mit Maßwerkverzierungen mußten aneinandergepaßt werden, just wie sich's eben gab. Man sieht, daß kleinere, ungefähr quadratische Teile an der Emporenbrüstung — wohl Füllungen der Brustwand des Gestühles — mit größeren rechteckigen Füllungen wechseln, Teilen der hohen Rückwand, die durch die Treppenschrägen abgeschnitten werden. Kleine Säulchen mit Köpfen, in der Form von Hermen, dienten wohl zur Einteilung in sog. Ställe.[1]) Diese Köpfe sind das einzige, was sich von dem figürlichen Schmuck erhalten hat, der ziemlich reich gewesen sein muß, denn die Rechnungen nennen Standfiguren, Brustbilder, Propheten, Antlitze etc. Unter den »Antlitzen« dürften die ebenerwähnten Hermenköpfe zu verstehen sein. Um uns die Brustbilder, die nach Analogie anderer Gestühle häufig die vorderen Stuhlwangen zierten, zu vergegenwärtigen, können wir uns der Brustbilder von Kleophas und Joachim auf der Neuöttinger Gruppe erinnern. Die Ausgaben für den Schreiner Hans sprechen von einem »gewelb«, das wir uns jedenfalls als überhängenden Baldachin zu deuten haben. Eine Rekonstruktion des Systems des Gestühls ist jedoch in



GRABSTEIN DES WILHALM ARESLINGER
Eggenfelden

[1]) Notiz von Stadtpfarrer Fr. X. Leeb in Neuötting in der »Innzeitung« 1903, Nr. 131 und Nr. 121. Leeb ist auch die geglückte Nachforschung nach der Herkunft des Gestühls und nach seinem späteren Aufstellungsort zu danken. Es war dies das Haus Nr. 21 (Jetzelsberger) in Altötting, das im Kataster die alte Bezeichnung »das Kanonikus Koboldsche oder Dr. Schröflische Haus nächst Altötting« trägt. Ich verdanke diese weitere Nachricht gleichfalls dem gütigen Entgegenkommen des eifrigen Forschers der Neuöttinger Geschichte, Herrn Stadtpfarrer Fr. X. Leeb. Nach Lotz, Kunsttopographie Deutschlands II (1863), S. 12, befanden sich am Wohnhaus der Witwe Weingärtner in Altötting drei gotische Fensterläden mit Schnitzarbeit. Da dieses Haus mit dem alten propsteilichen Landhause identisch ist, so ist anzunehmen, daß auch diese Läden vom Chorgestühl herrührten. Jetzt sind sie nicht mehr vorhanden. Verhandl. des hist. Vereins f. Niederbayern I (1846), S 180. S. auch Kataloge des Bayer. Nationalmuseums Bd. VI, Nr. 228.

[1]) Ganz ähnliche Werkteile finden sich am Chorgestühl des Domes zu Freising. S. Die »Kunstdenkmale Bayerns«, Taf. 43.

Anbetracht der nur sehr rudimentären Reste so gut wie ausgeschlossen.

Matthäus Kreniß, der Bildschnitzer dieses Gestühls, ist nun auch ohne Zweifel der bisher unbekannte Meister der prächtigen Türen von Altötting.[1]) Kann man schon annehmen, daß das Stift, wie es den Schreiner Hans, der am Chorgestühl tätig war, auch für die Türen wieder andingte, so auch den kunstreichen Bildschnitzer zu der neuen Arbeit gleichfalls wieder heranzog, so festigt sich diese Vermutung zur Sicherheit durch stilistische Kriterien. Schon der Querschnitt der Maßwerkverzierungen des West- und Südportals der Kirche deckt sich fast genau mit jenem der Füllungen des Chorgestühls. Noch auffallender und zwingender erscheint die Ähnlichkeit der Hermen-Antlitze des Gestühls mit den Drolerie-Köpfen des Nordportals (Abb. S. 142 u. S. 143). Die Verwendung solcher eigenartiger Dekorationsmotive an verschiedenen Objekten eines gleichen Ortes legt die Urheberschaft des gleichen Meisters nahe, und diese findet noch durch die völlig gleiche Führung des Schnitzmessers unzweifelhafte Bestätigung.[2]) Der gleiche Geist, die gleiche Hand sind hier wie dort unverkennbar. So fanden wir in dem Meister des lange verschollenen Chorgestühles auch den Schöpfer der herrlichen Türen der Stiftskirche zu Altötting und der stattlichen Reihe von Bildwerken in Holz und Stein, die ihm die Stilvergleichung zuschreiben darf.

Matthäus Kreniß[3]) ist jetzt kein toter Name mehr, sondern eine greifbare Künstlerindividualität. Wenn wir sie auch noch nicht in ihrer ganzen Entwicklung zu zeichnen vermochten, so verdient der Name des Meisters doch jetzt schon durch die hohe künstlerische Weihe seiner Hauptwerke der Geschichte der deutschen Plastik einverleibt zu werden. Es darf uns nicht wundern, wenn wir unter den ihm hier zugeschriebenen zahlreichen Arbeiten auch solchen von geringerem künstlerischem Werte und minder sorgfältiger Durchbildung begegnen, denn Matthäus Kreniß war ein viel gesuchter Meister; erstaunlich ist die Zahl der in einer so kurzen Spanne Zeit von ihm geschaffenen Werke. Sein



GRABSTEIN DES WOLFGANG FUCHS
Eggenfelden

Stil ist ein so deutlich ausgeprägter, daß er sich auf den ersten Blick verrät und sich scharf von dem gleichzeitiger und benachbarter Werke abscheidet. Kreniß steht an

[1]) Die Urheberschaft des »Meisters der Altöttinger Türen« für das Chorgestühl bezw. die Empore und Treppe galt mir übrigens schon vor der Notiz Leebs für sicher.

[2]) Wie bei der Beurteilung der Türen und der einzelnen Teile derselben unter sich ist natürlich auch hier die Verschiedenheit der plastischen Darstellung — Flachrelief bei den Drolerien der Türflügel und Rundplastik bei den Köpfen des Gestühls — in Erwägung zu ziehen.

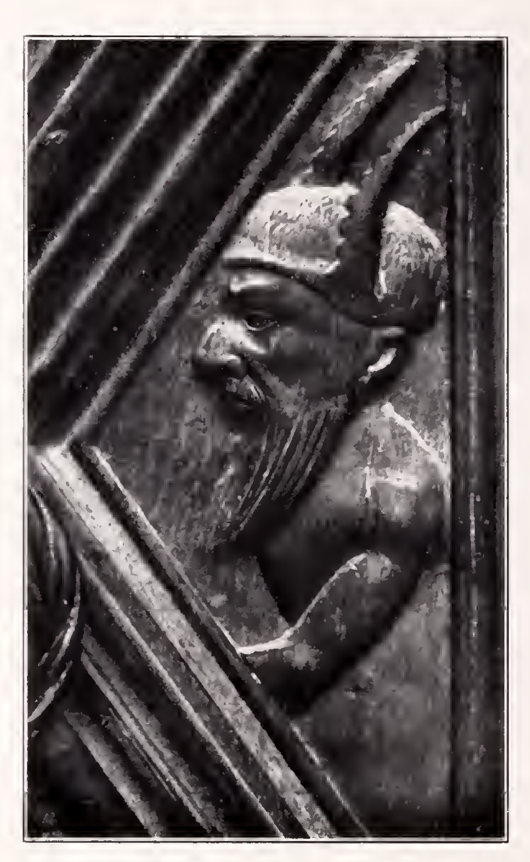
[3]) Es gelang mir bis jetzt nicht bestimmte Anhaltspunkte über die Herkunft des Meisters Kreniß zu gewinnen. Der Name begegnete mir sonst nirgends. Ob wir den Namen eines Vincenz Crinis, Goldschmieds zu Hall in Tirol, der 1507 urkundlich erwähnt wird — Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses II (1884), S. XXVII — mit Kreniß identifizieren dürfen, und ob etwa verwandtschaftliche Beziehungen zwischen dem Goldschmied und dem Bildhauer bestehen, entzieht sich zur Zeit meinem Urteil.

der Grenze zweier Epochen, so zwar, daß er als ein Bahnbrecher der neuen Zeit betrachtet werden muß. Von besonderem Reize und Interesse ist es zu beobachten, wie sich der Zwiespalt zwischen »alt und neu« in dem Material widerspiegelt und wie das Material den Wandel des Stils bedingt. Augenfälliger noch als in dem Figürlichen tritt der neue Stil in dem architektonisch-dekorativen Beiwerk zutage, wie es uns an den Altöttinger Türen, an der Neuöttinger Gruppe und an den Grabsteinen in Altötting, Au, Eggenfelden, Pfarrkirchen, St. Veit begegnet. Mit diesen Arbeiten tritt unser Künstler neben Wolfgang Leb,[1]) Joerg Gartner[2]) und den Monogrammisten S. R.[2]) in die Reihe jener Künstler, ohne deren Würdigung eine Geschichte der Frührenaissance in Altbayern nicht nur lückenhaft, sondern geradezu undenkbar wäre. So gewinnt also das Bild dieses Plastikers noch mehr im Rahmen allgemeiner kunstgeschichtlicher Entwicklung. Wie zu erwarten, war der Einfluß des Meisters Matthäus Krениß ein weithin herrschender. Die Bildnerei dieser Gebiete kann demnach nur im Spiegel seiner Kunst gewürdigt werden, die in den köstlichen und in ihrer tiefsinnigen Symbolik so hervorragenden Türen der Stiftskirche in Altötting ihren bedeutendsten Höhepunkt erreicht hat.

[1]) Siehe hierüber meinen Aufsatz in der »Zeitschrift des Münchener Altertumsvereins« 1904.

[2]) Über die reiche Tätigkeit dieses Grabplastikers wie über den Monogrammisten S. R. konnte ich mich bis jetzt nur in Vorträgen im »Bayer. Kunstgewerbeverein« und im »Histor. Verein von Oberbayern« äußern.





DROLERIEN AN DEN FLÜGELN DES NORDPORTALS DER STIFTSKIRCHE IN ALTÖTTING

Vergl Abb. S. 123.



DETAIL ZU ABB. S. 131

ANDACHTSBILDCHEN UND CHRISTLICHE KUNST

Von einem Primizianten

Führich sagte einmal: »Es gibt einen Grad sogenannter religiöser Bilder, geschnitzter und gemalter, welchem keine andere Kunst, auch auf ihrer niedersten Stufe ähnliches an die Seite zu stellen hat.«[1] Wir wissen wohl, daß sich, seit Führich diese Worte geschrieben, gerade auch in der Herstellung religiöser Bilder manches zum Besseren gewendet hat. Die ärgsten Abgeschmacktheiten, wie sie aus Frankreich importiert wurden, sind ja so ziemlich verschwunden. Aber daß unsere heutigen Andachtsbildchen in ihrer erdrückenden Mehrheit auch nur sehr bescheidenen künstlerischen Anforderungen gerecht würden, könnte wohl der stärkste Optimist nicht behaupten. Man durchblättere einmal die Bilderkataloge, wie sie den Primizianten gewöhnlich zugesandt werden. Es sind ja einige Bogen brauchbaren, gediegenen Materials dabei. Aber wie verschwinden diese hinter dem Wust von ausdruckslosen, langweiligen oder sentimentalen Darstellungen! Ich will gar nicht reden von den männlichen Heiligen, denen der Redakteur der »Deutschen Gaue«, Kurat Frank, treffend das Charakteristikum gibt: »Jungfrauen, denen man nur flächserne Bärte angepappt hat.« Und was soll man erst sagen zu der weitverbreiteten Geschmacksverirrung, gemalten Bildern naturreine Seidenkleidchen aufzukleben?

Zu ihrer Entschuldigung bringen die Produzenten vor: »Es wird nichts Besseres verlangt.« Und so viele, die in stetem Kontakt mit dem Volke stehen, beruhigen sich mit der Behauptung: »Das Volk hat für Kunst kein Verständnis.« Der erste Einwurf ist sicher nicht ohne weiteres ad acta zu legen. Ich stimme P. Beissel vollkommen bei, wenn er sagt: »Ein großer Fabrikant mag noch so sehr für christliche Kunst begeistert, zu Opfern bereit sein, er bleibt aber Geschäftsmann, muß seinen Konkurrenten gegenüber und um seine Fabrik oder Kunstanstalt in Gang zu halten, für den Absatz sorgen, also dem Geschmack der Abnehmer sich wenigstens in einer Anzahl der Erzeugnisse anbequemen.«[2] Darüber läßt sich wohl nicht streiten. Eine andere Frage ist nur die: Wer sind, abgesehen von Wallfahrtsorten, die Hauptabnehmer der Bilderverlage? Doch wohl in erster Linie die Geistlichen, die Katecheten und die Vorstände, bezw. Lehrer der Erziehungsinstitute. Eine Menge Bilder kommt auch gelegentlich der Primizen unter das Volk. Nehmen wir beispielsweise bloß an, daß in einem Jahre die acht Diözesen Bayerns 200 Priester weihen und jeder Primiziant nur 2500 Bilder bestellt, so ergibt die Rechnung für die Primizen allein schon 1/2 Million Bilder. Kenner der Verhältnisse werden diese Schätzung eher zu niedrig als zu hoch nennen. Ferner weist die Statistik für das Jahr 1900/01 in Bayern 5216 Volksschulen auf. Ich berechne im Durchschnitt für die Schule zwei Katecheten, also für ganz Bayern rund 10 500 Katecheten. Teilt nun jeder Katechet im Jahre 200 Bilder aus, so bedeutet dies für Bayern 2 100 000 Bilder. Ich habe hier noch nicht gerechnet, was die Lehrer und Lehrerinnen in der Schule, in den Erziehungsinstituten und Pensionaten, die Geistlichen außer der Schule, gelegentlich der ersten hl. Beichte oder Kommunion, der Versetzung von einem Posten zum andern als Andenken verteilen, und greife sicher nicht zu hoch, wenn ich 1 1/2 Millionen Bilder für diesen Zweck annehme. Als Endresultat ergibt sich also für Bayern allein schon eine Summe von rund 4 Millionen Bildern, welche nur geschenkweise an das Volk gelangen, und zwar aus den Händen jener, welchen die Bildung und Erziehung von Jugend und Volk Lebensaufgabe ist. In der Tat, ein wirksames Mittel, Kunstverständnis im Volke zu fördern und für die eigenen Ideale Propaganda zu machen! Wird aber diese günstige Position ausgenützt? Leider noch zu wenig. Beweis dafür liefern uns eben die Bilderkataloge mit ihren Proben. Denn es richtet sich auch hier das Angebot nach der Nachfrage. »Ja,« wird man mir vielleicht noch einwenden, »ich muß meine Bilder en gros kaufen und en gros verschenken, da kann ich keine teure Ware brauchen.« Der Einwand wäre berechtigt, wenn er nicht auf falscher Voraussetzung fußte. Ich schlage vergleichshalber einen Katalog auf und finde: Bilder mit aufgeklebten Seidenkleidern das Hundert M. 16.—, andere ohne diese preiserhöhende, aber keineswegs veredelnde Zutat in allen Preislagen von 60 Pfennigen bis 8 Mark. Und wie stehen die künstlerisch ausgeführten Exemplare im Preise? Im Durchschnitt sogar bedeutend niedriger als die andern (mir ist nur ein Höchstbetrag von M. 4.— pro Hundert bekannt); ja selbst in Preislagen von 80 Pfennigen bis 1 Mark noch tadellos. So stehen die Preise jetzt, obwohl die Nachfrage verhältnismäßig gering ist. Daß ein größerer Absatz nur günstig auf die Preislage einwirken könnte, bedarf wohl keiner Erörterung. Die Preislage vorteilhaft zu beeinflussen wäre aber niemandem leichter möglich als dem Geistlichen, speziell dem Primizianten, wenn er in seinen Bestellungen nur gediegene, künstlerische Bilder bevorzugte. Und ließe sich nicht auch die beratende Stimme, die dem Seelenführer bereitwilligst in den mit Klöstern verbundenen



DETAIL ZU ABB. S. 131

[1] »Von der Kunst«, 4. Heft, S. 23.

[2] »Religiöse Bilder für das kath. Volk«, Stimmen a. M. Laach März 1900.

Pensionaten eingeräumt wird, in gleichem Sinne geltend machen? Freilich, erste conditio sine qua non ist, daß der Geistliche auch Kunstverständnis oder wenigstens einen geklärten Geschmack habe. Das wird aber kaum möglich sein, ohne daß er Overbecks Ermahnung beherzigt, der Geistliche erkenne seine Pflicht, der christlichen Kunst »ernste Aufmerksamkeit und tiefes Studium zu widmen, um sein Recht (hier mitzureden) in sachgemäßer Weise auszuüben«.[1])

Also, die Ausrede der Bilderfabrikanten: »Es wird nichts Künstlerisches verlangt«, kommt einer Anklage gleich und legt uns nahe, zu erwägen, ob wir, um mit Overbeck zu sprechen, das »unveräußerliche Recht, zu entscheiden, was im Gotteshause, in Gebetbüchern und als Zimmerschmuck einer christlichen Familie zulässig ist,«[2]) wirklich auch hinlänglich im Sinne der christlichen Kunst geltend gemacht haben.

Der zweite Einwurf: »Das (gewöhnliche) Volk hat für Kunst kein Verständnis«, bedarf nach zwei Seiten hin einer Entgegnung. Fürs erste ist der Satz in seiner Allgemeinheit sicher nicht richtig. Denn aus dem Volke hat sich die Kunst entwickelt, und nach einer Volkskunst rufen auch heute wieder Künstler und Kunstkritiker. Daß aber im Volke, wenigstens vereinzelt, sogar eine starke natürliche Anlage zum Kunstverständnis vorhanden ist, zeigt u. a. eine Anekdote, deren Wahrheit verbürgt ist. Ein Pfarrer hatte seiner Kirche ein neues kunstvolles Altarbild malen lassen. Ohne irgendwie gebeten zu sein, kommt eines Tages eine schlichte Frau aus dem Landvolke, noch dazu nicht übermäßig bemittelt, und überreicht dem Pfarrer mit den Worten: »Das neue Bild freut mich so, daß ich auch mitzahlen möchte«, 100 Mark für den Künstler. Ich möchte natürlich das Beispiel nicht verallgemeinern, aber immerhin gewährt es einen Einblick in die Volksseele. Aber, selbst angenommen, das Kunstinteresse sei im Volke ein sehr bescheidenes. Daß ein solches irgendwo gar nicht existiere, ist geradezu unmöglich und durch die Kulturgeschichte aller Völker und Zeiten widerlegt. Zudem zeigt uns ein offenes Auge auch heute das Streben nach künstlerischer Ausgestaltung des eigenen Heims und Besitztums selbst bei den ungebildetsten Menschen. Warum sollte sich aber das vorhandene Verlangen nach Schönheit und Kunst nicht in geeignete Bahnen lenken lassen? Man komme nicht mit dem Einwurf, das Landvolk sei zu konservativ, um von seiner traditionellen Ästhetik abzugehen. Wie es mit dem ländlichen Konservatismus heute bestellt ist, sehen wir alle Tage an der Gleichgültigkeit, mit der unser Landvolk die alten Trachten und Gewohnheiten über Bord wirft, um auch »modern« zu sein. Wenn also dieses Streben des Volkes nach Neuem, nach Modernem feststeht, so werden wohl auch die Schwierigkeiten keine unüberwindlichen sein, die sich der Verbreitung christlicher Kunst in unsern Andachtsbildern entgegenstellen. Also, wenn wirklich das Kunstverständnis im Volke sehr gering ist, vielleicht, weil man es nicht entwickelt oder geradezu verdorben hat, so muß eben die Parole lauten: Den Geschmack bilden! »Geschmack und Andachtsbildchen sind Dinge, die sich gegenseitig beeinflussen«, sagt P. Beissel. Wird der Geschmack des Volkes gehoben, so wird es nach Andachtsbildern von künstlerischem Wert verlangen, und stehen die Heiligenbilder auf künstlerischer Höhe, so bilden sie den Geschmack. Hier kann der katholische Geistliche fördernd eingreifen. Er ist es, der die Produzenten durch Nachfrage nach gediegenen Andachtsbildern veranlaßt, den Kunstbildern gesteigerte Aufmerksamkeit zuzuwenden, und das Volk durch massenhafte Verteilung der Bilder zum Kunstverständnis erzieht. Mag das Volk auch anfangs den neuen Bildern weniger Interesse entgegenbringen, die Bilder bewahrt es sich trotzdem auf, legt sie in die Gebetbücher, sieht sie immer wieder und das Auge lernt sie schließlich würdigen. Daß es aber nun in erster Linie Reproduktionen klassischer Bildwerke religiöser Kunst sein sollten, welche auf unseren Andachtsbildern in Anwendung zu bringen wären, will damit keineswegs gesagt sein. Es mag ja sein, daß eine größere Anzahl von klassischen Bildern auch für Andachtsbilder sich eignen — einer übertriebenen Ängstlichkeit möchte ich durchaus nicht das Wort reden — aber für sehr viele klassische Darstellungen außerdeutscher Künstler ist das Volk jetzt noch nicht reif genug. Wohl aber wünsche ich, daß den Andachtsbildern von seiten der christlichen Künstler der Gegenwart erhöhtes Interesse zugewandt wird. Die »Gesellschaft für christliche Kunst« in München hat ja in dieser Hinsicht einen bedeutenden Schritt vorwärts getan. Notwendig ist jetzt nur, daß ihre modernen, oder wollen wir statt des etwas anrüchigen Wortes lieber sagen: ihre zeitgemäßen Andachtsbilder auch zahlreiche Abnehmer finden. Auch andere Bilderverlagsanstalten haben bereits vereinzelte, wirklich kaufenswerte Andachtsbildchen auf den Markt gebracht.



A. SCHÄDLER CHRISTUSKOPF

Ausstellung in Regensburg 1904

Also die Möglichkeit, künstlerische Bilder zu kaufen, ist auch heute schon gegeben, die Aufnahmefähigkeit von seiten des Volkes ist zum Teil überhaupt vorhanden, zum Teil zu erziehen; dazu kommt aber noch eine ausgesprochene Pflicht der Geistlichkeit, dem Volke christliche Kunst zu bieten. Auf dem Gebiete der Lektüre, der belletristischen wie der populärwissenschaftlichen, hat der religiöse Indifferentismus wie der Unglaube mit allen seinen Konsequenzen weite Strecken bisher gläubiger Richtung durchdrungen, und das positive Christentum hat jetzt alle Kraft aufzuwenden, das alte Besitztum wieder zurückzuerobern. Täuschen wir uns nicht, auch die ungläubige und sittenlose »Kunst« wird über kurz oder lang den Weg finden hinaus in die stillen Dörfchen. Beugen wir dem Übel nach Möglichkeit vor, indem wir dem Volke eine gesunde, kräftige, christliche Gegenwartskunst bieten, damit es sieht: Nicht nur der Unglaube, auch die Kirche ist fähig, die modernen Errungenschaften in sich aufzunehmen. Darum möchte ich besonders meine Mitprimizianten recht dringend einladen, bei Bestellung ihrer Primizbildchen der christlichen Kunst besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden.



[1]) Overbeck, Sein Leben und Schaffen. Freiburg 1886. S. 118.
[2]) Overbeck a. a. O.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer; Verlag der Gesellschaft für christl. Kunst, G. m. b. H.
Druck von Alphons Bruckmann. — Sämtliche in München.





ANGEBL. MEISTER WILHELM (HERLE) VON KÖLN, Hl. Veronika mit dem Schweißtuch.
(Kölnische Schule v. Ende des 14. Jahrh. — Pinakothek in München.)

Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H., München.



FRANZ VON DEFREGGER TIROLERMÄDCHEN, KREIDEZEICHNUNG

FRANZ VON DEFREGGER

(Zu seinem siebzigsten Geburtstag)

Von CARL CONTE SCAPINELLI

Kein Volksstamm hängt so zäh und fest an Heimat und Heimatssitten, wie Hochlandsbewohner. Durch ihre hohe Lage vom Hauptverkehr abgeschlossen, durch die Einsamkeit aufs Familienleben besonders angewiesen, in stetem Umgang mit der ernsten, erhabenen Natur, durch den langen Winter und den kurzen, herrlichen Sommer bildet sich in ihnen doppelt scharf die sehnige, kraftvolle Eigenart aus, die sowohl ihr Äußeres als auch ihr Inneres auszeichnet. Dies gilt besonders vom Tiroler Volk.

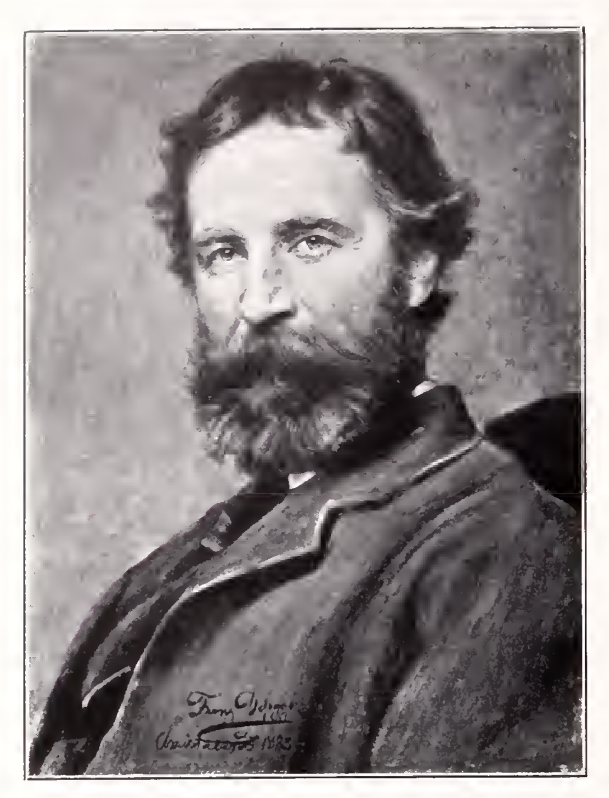
Aus festem Material sind diese Leute geschnitzt, sehnig und kantig ist ihre Gestalt, sehnig und kantig ist auch ihr ganzes Naturell.

Darum verwischen die Eindrücke, die in der Fremde auf sie einstürmen, fast nie ihre bodenständige Art. Der Tiroler bleibt Tiroler, und wenn er ein Menschenleben lang von seiner Heimat, seiner Scholle ferne ist. Er wurzelt wie der Baum auf stürmischer Höhe doppelt fest in dem Boden seiner Heimat; doppelt stark wird der Stamm, den der Wind umbraust.

Solch ein echtes Tiroler Kind ist auch Meister Franz von Defregger geblieben, trotzdem es bald sechsundvierzig Jahre her ist, daß er seine heimatlichen Berge verlassen, um der Kunst zu dienen.

Treu, redlich und ehrlich, wie kaum ein anderer, hat er dieser stolzen Herrin gedient, aber dabei niemals seine Heimat vergessen können. All sein Können, all sein Schaffen, alles was die Kunst ihn gelehrt, hat er zum Lobe seiner Heimat verwendet.

Von ihr erzählt er in allen seinen Werken



FRANZ VON DEFREGGER SELBSTPORTRÄT

und weiß in seiner rührenden Liebe nur Schönes und Gutes von ihr zu sagen. Denn das ist typisch für seine ganze Art: Er sieht seine Heimat zwar mit scharfen Augen an, aber dennoch im verklärten Lichte, als zaubre ihm das Heimweh nach den Bergen und den Landsleuten diese schönen Bilder vor, als kenne er in der Ferne nur den einen Sang, den er immer und immer wieder in der unerschöpflichen Phantasie zu variieren weiß: Das Lied von der Heimat, vom Land Tirol.

In dem Sinne ist Defregger in der Art der Behandlung seiner Themata sowohl wie im Kolorit ein Idealist.

Doch sein Arbeitsfeld ist deswegen nicht klein und begrenzt, für ihn ist Tirol ein unerschöpflicher Quell der Begeisterung, wie einem alles unerschöpflich wird, was man innig und treu liebt.

Von den Heldentaten der Tiroler, von ihren schwersten und frohesten Zeiten weiß er zu berichten, er zeigt sie uns in ihrer stolzen Größe, da sie die Vaterlandsliebe begeistert, er zeigt sie uns aber auch in der trauten Behaglichkeit ihres Familienlebens, er zeigt sie uns bei Tanz und Sang. Und wie er ohne pathetisch zu werden, den furchtbaren Ernst der schweren Zeiten in den Figuren, in den Gesichtern, im Kolorit selbst festzuhalten weiß, so weiß er höchst humorvoll und witzig uns mit einem Bildchen die köstlichste Anekdote zu erzählen. Er weiß, wie Gurlitt es treffend charakterisiert: den Ton wohltuender Herzensfrische malerisch »festzuhalten«.

Wir können jetzt, da die Bauernmalerei überall um sich gegriffen, kaum mehr den Umschwung konstatieren, den Defreggers Art mit einem Schlage vor Jahrzehnten hervorgerufen hat, wir können auch kaum mehr nach Gebühr die Wirkung des Inhaltes einschätzen, da wir heute die Bergbewohner weit besser kennen, wie damals.

Man denke sich, auf einmal taucht ein junger Künstler, der noch vor kurzem Bauer gewesen, auf, und schildert haarscharf das Leben der Tiroler. Er weiß gleich auf seinen ersten, öffentlich ausgestellten Bildern das Ethnologische so fest an den Inhalt zu fesseln, daß wir kein Kostümbild, keine Milieustudie, sondern ein durch eine starke Handlung belebtes, in der Technik der Gruppierung und Konzentrierung meisterlich angelegtes Werk vor uns haben.

Das macht die Bedeutung Defreggers als Künstler aus, das macht auch seine Bilder zu Kunstwerken, daß er Handlung, Figuren, Kostüme und Milieu vollständig ineinander aufgehen läßt, keines in den Vordergrund schiebt, nicht etwa zu den koloristisch wirksamen Trachten nur so obenhin eine Handlung erfindet, oder in das charakteristische Milieu einer Alm, einer Bauernstube nur als belebendes Element eine Figur stellt. Kurz sein Erzählertalent, sein Humor, sein Temperament macht seine Bilder zu Kunstwerken.

Man braucht nur einen naiven Beschauer vor einem Defreggerbild zu belauschen. Unwillkürlich wird ihn zuerst die Gesamtdarstellung der Handlung fesseln. Er wird etwa vor Defreggers »Ringkämpfer« zuerst ausrufen: »Sieh her, da gibt es einen Ringkampf«. Dann werden ihn die Hauptfiguren interessieren, »wie die sich gegenüberstehen, wie sie sich schnaufend messen«. Von denen erst gelangt er zu den Zuschauern am Bilde, und erst später zu der Tracht derselben, noch später zum Interieur, zu den kleinen, liebevollen Details. (Abb. S. 149.)

Dank seines Humors, dank seines Temperamentes wird Defregger immer dem »Süßlichen« auf seinen Genrebildern aus dem Weg zu gehen wissen, trotzdem das Idealisieren der Figuren, das Zurückdrängen einer starken Handlung beim Idyll sehr leicht dazu führen könnte.

Wenn man die Meisterschaft der Konzep-

tion, die scheinbare Leichtigkeit in der Technik bei Defregger bewundert, wird man kaum daran denken, welch' mühsamen Weg der Künstler ging, ehe er »wurde«. Es hat Jahre um Jahre ununterbrochenen Studiums, Unsummen von Fleiß und Ausdauer bedurft, bis er, der schon in den Mannesjahren stand, eines schönen Tages »fertig« war. Auf einmal hatte er erreicht was er wollte, und in seinen ersten öffentlich ausgestellten Bildern ist er auch schon der anerkannte Meister.

Davon weiß uns seine Biographie manches zu erzählen. Franz Defregger ist am 30. April 1835 auf dem Ederhof zu Stronach, Gemeinde Dölsach in Tirol, als der Sohn eines wohlhabenden Bauern geboren. Schon früh fing der Junge in allerhand Material zu schnitzen und zu formen an, so daß der Vater auf dessen Begabung aufmerksam geworden, dem jungen Franz Bleistifte nach Hause brachte. Nun zeichnete er fest darauf los, was ihm gerade in den Weg kam. Einst ließ ihn der Vater zur Probe einen Fünfzig-Guldenschein abzeichnen, den er so täuschend zu kopieren wußte, daß man mit dieser Nachahmung einen Nachbarn zum Narren hielt. So sprach man bald im ganzen Dorf von des jungen Defreggers Zeichentalent.

Aber er diente ruhig bei seinem Vater als Knecht weiter, bis er in seinem zweiundzwanzigsten Lebensjahre durch den Tod seines Vaters zum Herrn des stattlichen Bauernhofes wurde. Doch auch das frei sein, das Herr sein behagte ihm nicht sonderlich. Er hatte nicht viel Sinn für die Bauernarbeit, wurde von Unterhändlern und Maklern betrogen und belogen, so daß er vollends die Lust verlor und seinen väterlichen Besitz verkaufte.

Ein Trupp junger Leute aus jener Gegend wollen nach Amerika auswandern und Defregger, in der unbestimmten Sehnsucht, in irgend einem anderen Berufe Befriedigung zu finden, schließt sich ihnen an. Doch schon in Innsbruck trennen sich die »Auswanderer«, ein Teil kehrt wieder in die Heimat zurück. Nun ist Defregger in Innsbruck,



FRANZ VON DEFREGGER FEIERABEND

Geld hat er ja vom Hofverkauf, — nun kann er auch Maler oder Bildhauer werden, und mit diesem Wunsch im Herzen, der sich plötzlich zu einem festen Entschluß verhärtet und verdichtet, klopft er, eine Empfehlung seines Heimatspfarrers in der Hand, an die Ateliertüre des Bildhauers Stolz, der damals Professor der Kunstgewerbeschule in Innsbruck war. Dieser nimmt ihn auf, merkt aber bald, daß Defreggers Begabung mehr zur Malerei denn zur Bildhauerei neige und gibt ihm den Rat, ihn auf einer Reise nach München zu begleiten, wo er ihn dem berühmten Künstler Piloty vorstellen werde.

So reisen die beiden ab, Piloty findet an dem jungen Tiroler Gefallen, schickt ihn aber zuerst zu Professor Dyk in die Münchener Kunstgewerbeschule. Nach einem Jahre fleißigen Studiums besteht Defregger die Aufnahmsprüfung in die Kunstakademie und tritt in die Klasse Anschütz ein, wo es ihm nicht sonderlich gefällt. Daß er trotz seines Fleißes nicht recht weiter kommt, quält ihn, und so schließt er sich leichten Herzens jungen Kunstjüngern an, die nach Paris reisen. Auch dort kann er fürs erste nicht rasch genug vorwärts kommen. Aber gerade dadurch, daß er dort ganz auf sich selbst und seine Augen angewiesen ist, daß er die harte Schule zum »sehen« und »malen« ohne Lehrer gehen muß, lernt er hier später sehr viel. Seine starke Individualität wächst sich doppelt stark in der fremden Großstadt aus, wo er kaum der französischen Sprache mächtig ist. In der Fremde besinnt er sich seiner Heimat, ihrer Schönheit, und im Vergleichen der Kunst in Paris mit der Wirklichkeit zu Hause kommt ihm erst die Erkenntnis für manches Technische.

Es zieht ihn wieder in die Heimat zurück, in München findet er Piloty nicht vor und so eilt er zu den heimatlichen Bergen und malt mit seltener Begeisterung und Ausdauer seine wiedergefundenen Alpengegenden, in jeden Baum, in jede Ziege versenkt er sich in liebevollen Bildern. Nach dem Aufenthalt in der Fremde war ihm erst recht das Verständnis, der Blick für Tirol und seine Tiroler gekommen.



FRANZ VON DEFREGGER DER STAMMHALTER

Im Herbst kehrt er nach München zurück und wird von Piloty in seine Schule aufgenommen. Defregger ist jetzt bereits neunundzwanzig Jahre alt. Volle fünf Jahre arbeitet er noch neben Makart und Max in der Schule des gefeierten Meisters.

Die damaligen Zeitverhältnisse, die gewiß auch auf Defreggers Werdegang einen großen Einfluß hatten, charakterisiert Meißner in seiner Defreggerbiographie sehr anschaulich. Die äußeren Zeitverhältnisse, sowie die in der Kunst, das allmähliche Verblassen des Ruhmes der Corneliusschule, Pilotys Siegeszug spielen da sicher mit und ermuntern das naiv empfindende Gemüt Defreggers:

»Wo große Dinge vor sich und die ganze Entwicklung nach oben geht, da ist es für einen Begabten eine Lust, zu schaffen. Sehen wir von der politischen Lage ab, die unter Preußens Vorwärtsdringen der großen Entscheidung rasch zusteuerte, so erscheint die Münchner Luft ganz von



FRANZ VON DEFREGGER DER RINGKAMPF

Blüte getränkt. Richard Wagner hatte eine starke Spur hinterlassen; in der Literatur wirkten Lingg, Heyse, Schack, deren letzterer seine großartige Galerie eben sammelte; in der Malerei herrschten Kaulbach und Schwind und ging Piloty seit Jahren als Haupt eines jüngeren Geschlechts mit den Namen Lenbach, Makart, Max, Diez, Leibl, Viktor Müller, Defregger glänzend auf; auch Böcklin zählte gewissermaßen als Auswärtiger dazu und Feuerbach versuchte wiederholt in München festen Fuß zu fassen. Lauter erlesene Geister von jener feinen Art und Mischung, die sich aus ehrfürchtigem Sinn für Geschichte und die Tüchtigkeit der Vorfahren sowie dem heiligen Jugenddrang zusammensetzte, die Welt packender, unmittelbarer und lebensvoller zu schildern, als es den Vorderen bei ihren spröden Handwerksmitteln, der Gebundenheit ihrer Lebensverhältnisse und dem dadurch beengten Sinn für die Welt draußen vergönnt war. Es war eine Lust zu leben, und sie hat nicht nur alle die jungen Talente, sondern auch Defregger zu rascher Reife emporgetrieben.

Nach diesen fünf Jahren fleißiger Arbeit steht Defregger plötzlich als ein fertiger, gereifter Künstler vor uns. Seine beiden Bilder aus der damaligen Zeit zwischen 1869 und 1870 „Speckbacher und sein Sohn Anderl“ und „Ringkampf in Tirol“ (Abb. S. 149) sind die Früchte seiner Reife und vereinen die spezifischen Merkmale seiner ganzen Art. Selten hat ein Schüler mit so viel Nutzen und doch unter vollständiger Wahrung seiner Individualität von seinem Lehrer gelernt, wie Defregger von Piloty. Was dieser ihm gab, nahm er in sich auf, setzte es aber in seine Eigenart um.

Der Sinn fürs Historische, die meisterliche Verteilung der Figuren, das geschickte Herausgreifen des Hauptmomentes sind sicher Dinge, die er von Piloty lernte. Aber die trockene, erhabene Historienmalerei Pilotys setzt sich bei ihm in warme, patriotisch angehauchte Darstellung um. Die Pose der Kostümgruppen wird bei ihm zur Ungezwungenheit des Bauernvolkes.

Aus dem historischen Moment in „Speckbacher und sein Sohn Anderl“ wird zugleich eine rührende Familienszene, die sich in den vier Wänden einer Tiroler Bauernhütte ab-

spielt. Hier spricht zum erstenmal Defreggers starkes Empfinden, sein reiches Gemüt laut mit und bringt uns historische Personen näher, macht die starren »Helden« wieder mit einem Schlag zu Bauern, zu Familienvätern. Der Einschlag von Gemüt ist ein Hauptgrund für die packende Wirkung seiner Werke.

Wie musterhaft Defregger die Frage der Gruppierung und Verteilung der handelnden Personen schon auf seinem »Ringkampf in Tirol« zu lösen wußte, zeigt die nähere Betrachtung dieses Bildes.

Im Mittelpunkt die beiden Ringenden, schon durch die am Bilde zusehenden Gruppen noch mehr als Hauptgruppe hervorgehoben. Als Verbindung dieser beiden Kraftgestalten mit den übrigen Figuren bei der Gruppe links, wie auch bei der rechts: je ein Ringer, der sich eben vom Kampf ausruht, sein Interesse ist am stärksten; daran reihen sich in geschickter Abstufung und Steigerung die übrigen Figuren; vorne mehr Helle, rückwärts Halbdunkel.

Reicher und deutlicher spricht seine ganze, gemütreiche Art, seine Liebe zur Darstellung des Familienlebens aus dem 1871 entstandenen Werke »Die Brüder«, auf dem der vom Gymnasium heimkehrende Junge sein in seiner Abwesenheit geborenes Brüderchen begrüßt.



FRANZ VON DEFREGGER — MADONNA MIT DEM HEILIGEN JOSEPH

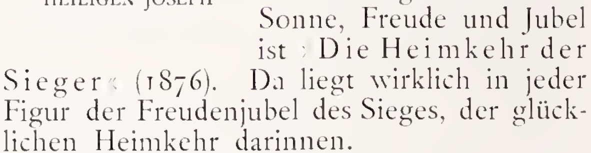
Defregger ist mit einem Schlage ein Liebling des Publikums geworden und seine Bilder finden reißend Absatz. Auch in seiner Heimat wird er anerkannt und darf für Dölsach ein Altarbild malen, das die heilige Familie zum Gegenstand hat (Abb. S. 150). An diesem Bilde merkt man, außer vielleicht in den echten deutschen Zügen des hl. Josef, wenig von Defreggers Eigenart. Er hält sich dabei zu stark an gegebene Vorbilder, besonders an die Madonna von Castelfranco von Giorgione, wie ein Kritiker richtig feststellt.

Während der Fertigstellung dieses Altarbildes befällt ihn ein hartnäckiger Gelenkrheumatismus, den er erst nach zweijähriger Krankheit los wird. Er bleibt einige Zeit in Bozen, um dann in München sich seine Villa an der Königinstraße zu erbauen.

In dieser Zeit waren die Bilder: »Ball auf der Alm«, »Das Preispferd«, »Die Bettelsänger« entstanden.

Schon in Bozen hatte Defregger an dem herrlichen Bilde »Das letzte Aufgebot« 1873/74 gemalt (Abb. S. 151). Damit knüpft er wieder an das Historische an und wählt einen packenden Stoff aus den Tiroler Freiheitskämpfen. Bei den Kämpfenden ist Not an Mann. Die blühende Jugend hat ins Gras beißen müssen, nun müssen die Alten, die letzten, die noch daheim waren, auch gegen den Feind ausrücken; den Augenblick, da das letzte Aufgebot das Heimatsdorf verläßt, hat der Künstler festgehalten und weiß durch die Düsterheit des Himmels und des ganzen Kolorits die Wirkung des Bildes noch zu erhöhen. Jede dieser Figuren ist mit Liebe und seltener Charakteristik ausgeführt, all' diese alten Männer, die trutzig zur Waffe greifen, um ihr Vaterland zu retten, gehören einem Volksstamm, einem Dorfe vielleicht an, das sieht man an ihren Zügen und doch unterscheiden sie sich gar wohl voneinander.

Ein Gegenstück voll Sonne, Freude und Jubel ist »Die Heimkehr der Sieger« (1876). Da liegt wirklich in jeder Figur der Freudenjubel des Sieges, der glücklichen Heimkehr darinnen.



Weitere historische Stoffe behandelt Defregger in »Hofers letzter Gang« (1878), ferner in »Hofer in der Innsbrucker Hofburg« (1879), ferner auf seinem Bilde »Der Schmied von Kochel« (1881), »Vor dem Aufstand« und andere mehr.

Neben den historischen Stoffen befaßt er sich gleichzeitig auch mit der Tiroler Sitten-

FRANZ VON DEFREGGER — DAS LETZTE AUFGEBOT



FRANZ VON DEFREGGER — TIROLER, KREIDEZEICHNUNG

darstellung. Eine große Anzahl seiner Genrebilder entstehen, die seinen Namen durch alle deutschen Lande und über diese hinaustragen. Mit seltener Liebe geht Defregger an die Ausführung seines Stoffes und voll sonnigen Humors erzählt er belanglose, kleine Anekdoten aus seinem Heimatsland, »Die Brautwerbung«, »Der Salontiroler«, »Der Liebesbrief«, »Der Besuch der Großeltern«, »Ankunft zum Tanz«, »Das A-B-C«, »Der Urlauber«, »Kriegsgeschichten«, »Feierabend auf der Alm« (Abb. S. 147) sind die bekanntesten.

Immer wieder weiß er mit dem gegebenen Milieu und den gegebenen Figuren Neues zu schaffen. Er variiert nicht, er erzählt von

vorn eine ganz neue Geschichte. So z. B. in den beiden Brautwerbungsbildern, oder in den Bildern »Der Urlauber« und »Kriegsgeschichten«, mit denselben Figuren bringt er etwas ganz anderes zum Ausdruck.

Man kann behaupten, Defreggers Feld ist beschränkt, — gewiß, doch er weiß daraus alles Erdenkliche zu holen, für ihn ist es unbegrenzt, es ist eben seine Welt, eine ganze, volle, tiefe Welt für sich.

Und aus dieser Welt heraus schafft und schöpft er unermüdlich seit Jahrzehnten weiter, immer Neues aus ihr hervorzaubernd. Seine Welt ist Tirol und außer den wenigen Heiligenbildern hat er kaum mehr als ein Bild (Schmied von Kochel) gemalt, das nicht seiner engeren Heimat entnommen.

Den Stoff seiner historischen Bilder holt er von dort. Aus dem Interesse für das Volk wächst erst sein Interesse für dessen Geschichte. Mit Recht sagt Meißner, seine historischen Werke mit denen seines Lehrers Pilotys vergleichend:

»Er hat das Gebiet nicht, wie Piloty das seinige, breitgetreten, sondern sich nach seinem Herzensbedürfnis nur auf den engsten Rahmen beschränkt. Darum sind die besten seiner Gemälde schwerreife Kunstwerke und volkstümlich in der ganzen gebildeten Welt geworden. . . . . Sie allein sind aus der Weihe herausgewachsen, die bei Nennung von Hofers Namen durch jedes echte Tiroler Herz zieht.«

Ein warmherziger Patriot singt auf all diesen Bildern das Lob seiner Vaterlandshelden, er steht ihnen im Empfinden, Verstehen und Verehren ebenso nahe, wie einer der Umstehenden im Bilde, er ist beim Auszug des »Letzten Aufgebotes« ebenso traurig, wie er bei der »Heimkehr der Sieger« mit seinen Landsleuten froh ist. Die Distanz zwischen dem starren »Heldentum« und den volkstümlichen »wackeren, biederen Bauern« wußte er auf ein Minimum zu beschränken.

So entstanden seine historischen Bilder aus derselben warmen Liebe, aus der seine Sittenschilderungen erwuchsen, und die Menge lieblicher Frauenköpfe, die er auf den Porträts schuf, tragen den Stempel dieser Heimatsliebe an sich, als wollte er immer, immer wiederholen: »Solch herrliche, ehrliche, hübsche, biedere Menschen gibts in Tirol«. (Abb. S. 145 u. 154.)[1]



FRANZ VON DEFREGGER DIE HEIMKEHR

Daraus stammt auch trotz seiner scharfen Charakteristik sein Hang zum Idealisieren, er will nur schöne Leute auf seinen Tiroler Bildern sehen. Bei ihnen fühlt er sich wohl und wird witzig und humorvoll.

Für das religiöse Bild bringt er ein naives, gottesfürchtiges Gemüt mit, aber er ist nicht imstande, diesen ruhig und bieder er-

[1]) Die Kreidezeichnungen auf S. 145 und 152 stammen aus der allerjüngsten Zeit.



FRANZ VON DEFREGGER GEMSENJÄGER

faßten Figuren den Stempel besonderer Eigenart aufzudrücken, der seine anderen Werke auszeichnet. Hier steht er im Banne der einzelnen Figur und des Hergebrachten und kann sich nicht recht erwärmen, kann die heiligen Figuren nicht recht beleben.

Auch der Tiroler Landschaft ist er im Bilde näher getreten und hat manch herrliche Punkte darauf festgehalten.

Da das Darzustellende Defregger von jeher ganz gefangen nahm, hat er dem Reinkoloristischen in seinen Werken nicht allzuviel Bedeutung beigemessen. Seine Farben liegen auf den Figuren und Flächen gebannt, die handelnden Personen bringen sie sozusagen mit aufs Bild, sie schweben nicht in der Luft, hängen weniger von Beleuchtung und Licht ab. Die Figur, der zuliebe er das Umgebende schafft und ihre Tracht geben die Farben an. Darum sprechen die Töne trotzdem ziemlich laut, oft im guten Sinne bunt von seinen Bildern zu uns. Sein Ton ist saftig, braunschwarz oft, niemals kalkig oder wässrig wie bei den Corneliusschülern, aber als Vorwurf zu einem Bilde wird er sich nie ein Lichtproblem als solches nehmen. Nicht Licht und Lichteffekte, nicht Luft und Lufttöne, nein, Menschen, Tiroler will er malen.

Sein Temperament, seine Heimatsliebe trieben ihn zur Darstellung der Geschichte, der Sitten und Gebräuche der Tiroler. Von einer Zeit, die mit dem Kopf malte, führt er zu einer herüber, die mit dem Herzen malt, bis zu einer, die der Farbe zuliebe malt. Ein Idealist, dem doch die Gabe ward, die charakteristischen Vorteile, die typischen Ideale seiner Sujets hervorzuheben; ein Maler, der mit zähem Arbeitseifer sein großes Talent bloßlegte und dieses im Verein mit seinem Gemüt zum Lobe seiner Heimat benützte!

Eine Unzahl Nachahmer, eine Unzahl durch ihn Angeregte haben das durch ihn erschlossene Feld seit Jahren schon bebaut. Defregger, der aus sich selbst heraus sein Tirol fand, machte, ohne zu wollen, Schule, was bei ihm Temperament, Heimweh, Liebe und Freude ist, ist bei andern Nachahmung und Technik geworden. Einer fand mit klopfendem, jauchzendem Herzen eine neue herrliche Welt und hundert andere machten sich darin breit und nahmen die Feiertagsstimmung aus derselben!

Trotzdem aber bleibt Defregger für uns der Entdecker dieser herrlichen Welt, der Interpret ihrer Geschichte, ihrer Sitten, ihrer Herzen, trotzdem bleibt uns die Feiertagsstimmung auf seinen Bildern erhalten, wenn sie bei hunderten Nachahmern auch längst zum Alltag verblaßt ist.



FRANZ VON DEFREGGER MEIN HERZIGES ROSERL



FRANZ VON DEFREGGER — DER SCHMIED VON KOCHEL

DER STIL IN DER MODERNEN MALEREI

Seit die Kunstausstellungen aufgehört haben, Seltenheiten zu sein, seit sie nicht nur in den wenigen Kunstzentren, sondern fast in jeder Stadt periodisch wiederkehren, ist es Gewohnheit geworden, die Kunstwerke nur mehr summarisch zu betrachten und zu besprechen. Das liebevolle Eingehen auf jedes einzelne Werk, welches sich früher jeder Gebildete zur Pflicht gemacht hatte, wird jetzt nur noch berühmten Namen gewidmet. Freilich trägt der Massenandrang der Kunstwerke und die heutige Ausstellungstechnik, welche zur einheitlichen Wirkung nur Homogenes zusammenhängt, die größte Schuld daran, daß die Werke nur noch nach ihrer Zusammengehörigkeit zu einer Gruppe, Schule oder einem Land beurteilt werden.

Diese Art der Betrachtung verkümmert nicht nur den Genuß des Beschauers, da sie sich mehr an seinen Verstand als an seine Empfindung wendet, sondern ist auch eine Ungerechtigkeit gegenüber dem Künstler, welchem die Möglichkeit, sich auszusprechen, genommen wird. Seitdem aber, wie die jüngste Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in München bewies, der Stil in der Kunst der Malerei wieder zur berechtigten Geltung kommt, ist die summarische Betrachtung vollständig verfehlt, denn jedes stilvolle Bild verlangt zu seinem Verständnis liebevolles Eingehen in die Intentionen seines Schöpfers. Es ist nicht ein objektiv gesehener Naturausschnitt, wie ihn vielleicht einmal die Farbenphotographie wiederzugeben vermag, sondern ein harmonisches Ganzes, gebildet von den verschiedensten Faktoren. Die natürlichen Anlagen und das Temperament des Künstlers, sein Organismus und seine technischen Kenntnisse sind, beeinflußt durch seine Ausbildung, Religion und die herrschende Zeitströmung, maßgebend

für die Auffassung und Darstellung des Vorwurfes zum Bild. Diese unwillkürlichen Einflüsse sind aber nicht — wie fast allgemein angenommen wird — allein bestimmend für den Stil des Bildes, sondern auch die teilweis willkürliche, teilweis durch die Sache bedingte Auffassung des Wesens des Bildmotives und der zur Darstellung passenden malerischen



FRITZ BEHN EMMA, PLAKETTE

Mittel, außerdem der Zweck und das Material der Darstellung. Ist einer dieser Faktoren des Stiles nicht berücksichtigt oder falsch aufgefaßt, oder sind die Faktoren nicht in Harmonie zu einander, so kann das Werk nicht stilgerecht genannt werden. Diese Forderungen, in allen übrigen Künsten längst anerkannt und geübt, werden leider in der traditionslosen deutschen Kunst nur zu häufig außer Acht gelassen, trotzdem sie die vollste Wirkung auf den Beschauer gewährleisten. Wenn der Künstler monate-, ja jahrelang sich mit allen Kräften bemüht, sein Bestes zu leisten, so dürfte das Verlangen nicht unbillig sein, daß der Beschauer dem Werk wenigstens so viel Zeit widme, bis ihm das hiefür nötige Verständnis aufgegangen. Freilich ist die Dauer hierfür sehr verschieden, der Erfolg auch zweifelhaft, da jedes Kunstwerk nur im Maßstab der geistigen Fähigkeiten des Beschauers mitteilbar ist.

Der Titel, welcher das Bild im Katalog bezeichnet, ist in den seltensten Fällen die Quelle des Ursprunges eines Kunstwerkes, sondern meist erst nachträglich erfunden. Dieses verdankt seine Entstehung seltener einer rein geistigen Anregung als einem durch das Auge vermittelten Eindruck, der zum Kristallisationskern verwandter Ideen wird. Wie lose jener oft mit dem endgültigen Titel des Bildes zusammenhängt, beweisen zahlreiche Beispiele. So verdankt Makarts »Wahl des Papstes Sixtus V.« seine Entstehung der Anregung, welche Makart aus einer seidenen Quaste schöpfte.

Ist die Wahl des Motives dem Künstler freigestanden, so zeigt sie seine künstlerische Individualität, seine Auffassungsgabe, seine Weltanschauung, sein Temperament, seinen Wagemut, kurz sie ist in gewissem Sinn das Spiegelbild seiner Seele. Sie zeigt aber auch die politische, religiöse, literarische und soziale Strömung ihrer Zeit, der sich kein Künstler vollständig entziehen kann, sei er noch so eigenartig veranlagt oder strebe er nach fremdem Stil.

Der Vorwurf des Bildes übt auf den Beschauer eine ähnliche Wirkung aus wie der Text eines Liedes auf den Zuhörer; er erläutert die schwerer verständlichen künstlerischen Mittel und steigert die Stimmung. Er darf aber nie allein berufen sein, Empfindungen zu erregen, sondern soll nur ein Stimmungsfaktor des Bildes sein. Obwohl er zum künstlerischen Wert des Bildes nichts beiträgt, selbst wenn er von »welterschütternder Bedeutung« wäre, ist er doch die Stimmgabel für die künstlerische Durchführung des Gedankens, für die Darstellung selbst. Letzterer darf sich so wenig in Gegensatz zum Wesen des Motives setzen, wie ein Trauermarsch den Stil eines Walzers haben kann. So selbstverständlich diese Forderung klingt, so häufig wird dagegen gesündigt. Wir finden düstere Motive in heiteren Farben, fröhliche Motive in schmutzig grauer Gesamtstimmung; der Farbenträger wird nicht durch seine Farbe charakterisiert usw. Betrachten wir z. B. das Bild Corinths: »Salome und das Haupt Johannes des Täufers«, so wirkt es aus der Ferne gesehen so sonnigfroh, Stimmung und Gesichtsausdruck ist so heiter, als ob Salome eine Schüssel ihrer Lieblingsspeise angeboten würde. Selbst der Henker hat in seiner Erscheinung nichts Schreckenerregendes. Wie anders wirkte dieses Motiv in düsterer Stimmung, die Gestalt des Henkers in tiefem Schatten mehr geahnt als gesehen, nur Salome und der Kopf Johannis in hellem Licht. In ähnlicher Weise wird in Heydens »Hoffen und Harren« die Handlung durch die zwar

vorzüglichen, aber zu aufdringlichen Lichteffekte zu einer nebensächlichen Staffage. Linde-Walthers »Kinderporträt« steht in peinlichem Gegensatz zu dem unerfreulichen Hintergrund und dem trüben Licht. Dagegen ist es ein Vergnügen, Bilder zu sehen, in denen Motiv, Auffassung, Technik und Durchführung einen so vollen, reinen Akkord bilden wie in den Werken Liebermanns. Auffassung und Darstellung jedes seiner Bilder ist je nach dem Motiv so verschieden, daß man jeweils die Werke eines anderen Malers vor sich zu sehen glaubt. Wie charakteristisch ist die Flüssigkeit der Wellenbewegung und die ganze Stimmung getroffen in Liebermanns »Reiter am Strande«! Wie vollständig anders ist »Papageienallee im Zoologischen Garten in Amsterdam« empfunden; fast kindliche Farbenfröhlichkeit kennzeichnet die heitere Stimmung des Ganzen. Auf dem Bild: »Wirtshausgarten in Laren« fühlt man die angenehme Kühle unter den sonnendurchleuchteten Bäumen. Groß ist auch Dills »Pappelwald« (Abb. S. 67), Bantzers »Abend« (Abb. unten), v. Kellers »Madeleine«, Zumbuschs »Der Säugling« u. a. empfunden und einheitlich in Zeichnung, Ton, Farbe und Stimmung durchgeführt.

Je tiefer ergründet das Wesen des Motives sich in der Darstellung zeigt, desto intensiver wird sich auch seine Wirkung auf den verständnisvollen Beschauer erweisen. Der Künstler hat hierbei alles aufzubieten, was zur Klarheit und zum leichten Verständnis des dargestellten Wesentlichen dient und alles wegzulassen, was dessen Wirkung beeinträchtigen kann. Welchen Aufwand von Nebensächlichkeiten bedurfte Piloty, um einen Vorgang bildlich zu erzählen! Seine Milieuschilderungen sind zu umständlich, um interessant zu sein, und zu vordringlich, um dem Wesentlichen des Motives nicht zu schaden. Wie einfach und innig erzählt dagegen Uhde in seinen Werken! Alles Nebensächliche und Überflüssige ist weggelassen, nur die Hauptsache spricht von Herz zu Herz.

Wie verschieden die Auffassung des Wesentlichen ist, zeigt die verschiedene Behandlung eines und desselben Stoffes. Während ein Künstler nur die Wiedergabe der malerischen Erscheinung in ihrer höchsten Steigerung allein für seines Pinsels würdig erachtet, legt der andere das Hauptgewicht auf die Charakteristik der Form oder Farbe, der dritte auf den Linienfluß, Stimmung usw. Bedingt wird diese Verschiedenheit der Auffassung durch die psychische und physische Eigenart des Künstlers, seine Erziehung (Schule), Nation, Zeitströmung, kurz die verschiedensten inneren und äußeren Einflüsse, wobei die „Nahrungs-



KARL BANTZER, DRESDEN — DER ABEND

I. Künstlerbund-Ausstellung, 1904.

sorgen und der Ehrgeiz nicht in letzter Linie stehen.

In der Kunstgeschichte spielt der Einfluß der Schule eine so große Rolle, daß die Künstler nach ihr bezeichnet werden. In der neuesten Zeit, besonders in Deutschland, wo eine tonangebende Schule fehlt, ist dieser Einfluß weniger streng nachweisbar, nicht immer zum Schaden der Kunst selbst. Denn was der Lehrer als Wesentliches und Hervorhebenswertes aller Erscheinungen erkennt und darum von den Schülern beachtet wissen will, beweist meist so sehr den persönlichen Ursprung und die für den Künstler — nicht aber Lehrer — berechtigte Einseitigkeit, daß der Schüler nach dem Austritt aus der Schule nur zu tun hat, das Erlernte, wenn nicht zu vergessen, so doch zu modifizieren. Wenige Lehrer verstehen es, sich in die Eigenart jedes Schülers hineinzufinden, seine speziellen Talente hervorzuheben und zu entwickeln, wie dies s. Z. Piloty vermochte. Je größer der Künstler ist, desto ausgesprochener ist seine Eigenart und in der Regel seine Unduldsamkeit gegen nicht Homogenes. Große Künstler können sich gegenseitig höchstens dulden, werden sich aber — wie Tausende von Aussprüchen beweisen — nie verstehen und anerkennen. Je weniger begabt ein Schüler ist, desto oberflächlicher ist seine Auffassungsfähigkeit und sein Verständnis für die Stilforderungen. Er wird sich meist damit begnügen, die Gesetzmäßigkeit einer Erscheinung z. B. das Muskelspiel energischer Bewegungen, die lotrechte Linienführung in der Wandmalerei, das Dämmerlicht usw. auf alle ähnlichen Erscheinungen zu übertragen und ihre Wirkung noch überdies zu steigern. Wie die Kunst unter dem Manierismus von Schulen litt, erzählt die Kunstgeschichte nur zu häufig.



HEINRICH ZÜGEL SCHAFHERDE

Wer die modernen Ausstellungen durchwandert, wird nicht nur durch Motive verschiedenster Art, sondern auch durch den Reichtum an Darstellungsarten überrascht. Die verschiedenen Jurys scheinen darin zu wetteifern, dem Beschauer einen umfassenden Überblick über die verschiedenen Möglichkeiten zu verschaffen, das Gesehene



HEINRICH ZÜGEL — BAUER MIT KÜHEN

oder Empfundene künstlerisch wiederzugeben. Hier sieht man ein Bild, das von einem Vorgänger Raffaels gemalt zu sein scheint, dort eines, das der Rubensschule entsprungen sein könnte, daneben hängt ein antik-pompejanisches Bild, nur schüchtern wagt sich ein pleinairistisches Werk in dieses Tummelfeld historischer Erinnerungen. Bedeutet diese Reichhaltigkeit einen Rückgang, Stillstand oder Fortschritt in der Kunst der Malerei?

Noch vor wenig Jahren suchte man sein Heil in jährlich wechselnden Kunstrichtungen und schätzte den Künstler nur nach seiner Fähigkeit, sich der jeweiligen Mode unter Preisgabe seiner Individualität unterzuordnen. Der Vorteil dieser Beurteilung war die Erweiterung der Kenntnisse der Darstellungsmittel und die Ausbildung der Technik. Der Nachteil war die Oberflächlichkeit, welche sich in der raschen Erlernung und Verarbeitung der neuen Eindrücke erweisen mußte. Die Künstler hatten nicht Zeit, sich ihrer Begabung nach zu entwickeln, den Stil zu finden, der ebenso ihrer Eigenart wie der Wahl des Motives entsprochen hätte.

Heute ist man in den entgegengesetzten Fehler verfallen. Das künstlerische Schaffen soll zwar nicht mehr wie die Tagesmode diktiert werden, sondern der Individualität des Künstlers entspringen, aber es braucht sich nicht mehr jener Kenntnisse zu bedienen, welche die Errungenschaften vergangener Kunstepochen gezeitigt haben. Die Technik, vor kurzem noch zu hoch geschätzt, wird nunmehr langsam wieder vergessen, ja sogar die naive Ungeschicklichkeit vergangener Zeit nachgeahmt.

Wohl hat man aufgehört, peinliches Naturabschreiben Kunst zu nennen, und verlangt mit Recht die Auffassung des Künstlers in der Durchgeistigung des Naturausschnittes und in der Steigerung seiner Wirkung zu sehen, aber man geht so weit, alles zu mißachten, was genial sich gebärdender Oberflächlichkeit im Wege steht. Die Linien- und Luftperspektive wird für unnötig erachtet, weil sie ungeschulten Feuergeistern Schwierigkeiten bereitet. Die Kenntnis der Maltechnik wird aus demselben Grund perhorresziert, man schmiert Farbe über Farbe, sinn- und rücksichtslos in der Hoffnung, das Bild werde erst reißen, wenn es verkauft ist. Weist es nicht »kühne Pinselschmisse« auf, gilt es als talentlos; sorgfältige, wohlerwogene Technik wird



HEINRICH ZÜGEL KÜHE

spießbürgerlich genannt. Nicht besser steht es mit der Zeichnung. Da gegenwärtig das Schwergewicht auf die Stimmung gelegt wird, fällt eine unkorrekte Zeichnung wenig auf. Die Jugend, nicht für den kommenden Tag, sondern nur für heute besorgt, hält das Zeichnenstudium für nutzlos, umsomehr als die Photographie eine bequeme Eselsbrücke bietet. Infolgedessen macht sich bei Figurenbildern der Einfluß des Berufsmodelles peinlich bemerkbar. Kühnheit wie Grazie der Zeichnung werden fremde Elemente, da sie auf dem Modellmarkt nicht geliefert werden; dagegen beweist sich die Bequemlichkeit und die schwerfällige Auffassung der Modelle in einer so aufdringlichen Art, daß man sagen darf: der Modellstil beherrscht die moderne Figurenmalerei.



KARL PRINZ GEBIRGSBACH
Ausstellung des Albrecht Dürer-Vereins in Wien 1905

Wohl ist nicht derjenige der größte Künstler, der die meisten malerischen Mittel benötigt, sondern wer sie — ob viel, ob wenig — vollkommen zu beherrschen weiß, aber es dürfte Pflicht eines jeden sein, der das Glück hat, auf eine tausendjährige Kulturepoche zurückblicken zu können, diese nicht unbenutzt vorüberrauschen zu lassen, sondern das voll und ganz auszunützen, was sie an technischen und wissenschaftlichen Errungenschaften bietet. Kein Maschinentechniker wird sich mit den Hilfsmitteln begnügen, welche das Altertum oder die Renaissancezeit bot, er wird sich bemühen, nicht nur die neuesten kennen und verwenden zu lernen, sondern auch neue zu erfinden. Wer anders handelte, verfiele dem grausamsten Spott. Ein Künstler aber darf ungeahndet die primitivsten Mittel anwenden, welche die Alten nur notgedrungen in schmerzlich gefühltem Mangel an besseren Mitteln benützten. Statt seinen Werken den Stempel seines Jahrhunderts aufzudrücken, den seine Motivwahl und Auffassung unbewußt zeigen, lehnt er sich an die Werke vergangener Meister an und vergißt, daß diese mit ihren Mitteln längst das Höchste geleistet haben und darum nicht mehr zu übertreffen sind. Die Welt ist so groß und bietet so viel neue Erscheinungen, daß die alten nicht immer wieder hervorgeholt werden müssen. Freilich, so lange Bilder, die in Komposition und Farbe die Anlehnung an berühmte Vorbilder nur zu deutlich verraten, auf allen Ausstellungen mit Medaillen ausgezeichnet werden, darf man sich nicht wundern, derartige Eselsbrücken immer wieder benützt zu sehen. Es liegt aber darin eine dringende Gefahr für die Entwicklung des Stiles künftiger Tage.

Durch rasche Erfolge verführt, werden die Künstler zu bequem, sich neue Pfade zu ebnen, ihren Stil zu entwickeln und begnügen sich damit, die Wege eines altersschwachen Eklektizismus zu wandeln. Man braucht dabei nicht viel zu denken, sondern nimmt von einem berühmten Meister dies, von einem andern jenes Rezept und ist ein gemachter Mann, da die Menge nur Bekanntes und bereits Gewürdigtes sieht, versteht und darum lobt und kauft. Nicht diejenigen Künstler sind aber die echten, welche die alten Formen mit neuem Material füllen, sondern die neue Formen für den Geist ihrer Zeit finden, ihn voll und ganz auszudrücken verstehen. Diese werden in der Kunstgeschichte noch einen ehrenvollen Platz einnehmen, wenn jene Surrogatmeister längst der verdienten Vergessenheit anheimgefallen sind. Man verlange aber selbst von Genies nichts Über-

menschliches. Die Kunst ist schwer und wer in einer Ausdrucksweise Meister wird, hat genug getan. Man vergleiche darum nicht den Meister auf einem Gebiet mit einem Meister auf einem anderen.

Da jede Technik (Öl-, Tempera-, Fresko- und andere Malerei) verschiedene Ausdrucksmittel hat, die in gleicher Weise und Menge keine andere bieten kann, ist auch die Wahl der Technik vom gewählten Motiv abhängig. Die Möglichkeit, durch die Technik einen Gedanken oder eine Empfindung erschöpfend auszudrücken, wird heutzutage so wenig gewürdigt, daß man nicht selten eine unbeabsichtigte Satire auf das gewählte Motiv zu sehen bekommt. So dürften sich die Besucher der Sezessionsausstellungen eines Bildes erinnern, das einen Bauernhof darstellte, dessen Umgebung von Schweinen belebt war. Trotz dessen vorzüglicher naturalistischer Schilderung wirkte es wie eine Märchenlandschaft, weil sich der Maler in der Technik vergriffen und Pastell gewählt hatte.

Als letzte, aber nicht minder wichtige Stil-



EDUARD BÜCHLER PORTRÄT KARL GRÜNDORFS
Ausstellung des Albrecht Dürer-Vereins in Wien 1905

forderung muß noch die Berücksichtigung des Zweckes eines jeden Bildes genannt werden. Das lockere Verhältnis zwischen Künstlern und Kunstfreunden, die Seltenheit von Bestellungen ist schuld daran, daß sich die Künstler über den Zweck ihres Schaffens nicht den Kopf zerbrechen, sondern dem Käufer die Sorge überlassen, unter der Menge des Gebotenen die richtige Wahl zu treffen.

Heute, wo man die Raumkunst in bisher ungeahnter Weise betreibt und verlangt, daß jeder kleinste Gegenstand im Raum derselben Empfindung entsprossen, ja sogar harmonisch mit seinem Bewohner sein soll, werden die Bilder fast ausschließlich so komponiert, daß sie nur in den Ausstellungen zur Geltung kommen. Obwohl die Kunstkenner diese Schwäche kennen und vor Ankauf eines Werkes fast immer dessen Wirkung in einem Wohnraum erproben, wird sich kaum eine Besserung erzielen lassen, so lange die heutige Ausstellungstechnik gewahrt wird. Einen mächtigen Vorstoß dürfte in dieser Beziehung die in nächster Zeit projektierte Ausstellung für angewandte Kunst erzielen, in welcher den Künstlern Gelegenheit gegeben werden soll, ihre Werke in modernen Räumen zu sehen. Was die Künstlerbundausstellung in den oberen Räumen des Sezessionsgebäudes bot, bewies aufs schlagendste, wie wenig die Künstler es heutzutage verstehen, ihre Bilder den künftigen Aufbewahrungsräumen anzupassen. Freilich dürften sie ihre Ateliers nicht mehr mit historischen Möbeln vollstopfen, wollten sie modern empfinden lernen, denn unwillkürlich stimmen sie ihre Werke nach dem Raum, in dem sie geschaffen worden.

In der religiösen Kunst kommt die Forderung nach Harmonie des Werkes mit seinem Bestimmungsort am dringlichsten zur Geltung. So reizend die jetzt beliebten genremäßig empfundenen religiösen Bilder in den Wohnräumen wirken, so ungünstig erscheinen sie, in eine Kirche verbracht. Die ernste Wirkung dieser Architektur, ihre grossen Linien, breiten Flächen usw. heben das Kleinliche des Genremäßigen hervor und lassen die ernste Wirkung, welche ein für Kultuszwecke bestimmtes Gemälde haben muß, unlieb vermissen. Schlichte Grösse in der Komposition, auf Linienfluß und Flächenrhythmus berechnet, einfache breite Durchführung ohne die sonst so beliebten Mätzchen, aber auch ohne Langweile gewährleisten vornehme Wirkung. Die Heiligenbilder sollen nicht durch starre Anlehnung an die Traditionen zu Hieroglyphen werden, noch weniger aber das Leben der Gasse durch überrealistische Durchführung in die andächtiger Stimmung geweihten Räume zerren.

Die Wahl nur solcher Motive, welche sich mit den malerischen Mitteln darstellen lassen,



TH. FHR. VON EHRMANNS WALDINTERIEUR

Ausstellung des Albrecht Dürer-Vereins in Wien 1905

das Streben nach temperamentvoller Auffassung und die Hervorhebung des Wichtigen auf Kosten des Nebensächlichen, d. i. die höhere Naturwahrheit durch Erforschung und Darstellung der Ziele der Natur, hat endlich die Kunst auf jenen Weg geführt, auf dem sie das höchste Ziel erreichen wird. Möge sie, unbeirrt von oberflächlich denkenden und nachempfindenden Geistern, unermüdlich weiterschreiten, ebenbürtig der heutigen Wissenschaft und Technik!

Die Vertiefung, welche der Kunst durch Beachtung der Stilforderungen zuteil werden muß, wird auch die Ursache der Entwicklung einer heimatlichen, echt deutschen Kunst sein. Ihrer Unterdrückung durch die mehr oberflächliche, dekorativen Zielen zustrebende welsche Kunst ledig, wird die deutsche Kunst jene Gemütstiefe offenbaren, die nur der germanischen Rasse eigentümlich ist. Da „Seele nur zur Seele spricht“, werden deutsche Kunstwerke, beseelt von tiefer Empfindung und ebenbürtig an technischer Vollendung, alle Werke fremder Herkunft in den Hintergrund drängen und deutscher Kunst den Vorrang über alle erringen.

Pflicht der deutschen Presse aber ist es, sich nicht durch fremdes Virtuosentum bestechen zu lassen, sondern — das große Ziel und die Mittel, es zu erreichen, im Auge — die Wege der deutschen Kunst zu ebnen. Von der Sonne ihrer Gunst bestrahlt, wird sich die Blüte der Heimatskunst zu voller Schönheit entwickeln, wird ihre Frucht ebenbürtig der bisher unerreichten klassischen Kunst sein.

Franz Schmid-Breitenbach

HEILIGE GRÄBER DES 18. JAHRHUNDERTS

Eine Skizze von DR. PH. M. HALM

I.

Die Wechselbeziehungen der bildenden Kunst und der Poesie im Mittelalter bis auf die verborgensten Fäden klarzulegen, die Grenzen der gegenseitigen Einflüsse sicher abzustecken, die Priorität gewisser Neuerscheinungen für diese oder jene nachzuweisen, ist seit Didron (1836) und Mone (1841 u. 1846) eine Hauptaufgabe der christlichen Kunstforschung geworden, aber trotz einer ansehnlichen Reihe vortrefflicher Untersuchungen, als deren Autoren nur einige wie Sepet, Durand, Kinkel, Anton Springer, Karl Meyer und Paul Weber[1]) genannt seien, hat diese Aufgabe noch keine endgültige Entscheidung zugunsten einer Seite allein gefunden, ja es gewinnt immer mehr an Wahrscheinlichkeit, daß in diesem Sinne die Frage nach der Priorität eine entscheidende Antwort kaum finden wird. Sagt doch Kinkel: Es gehen in Ausbildung sowohl der antiken Mythen als der christlichen Legenden Poesie und Bildkunst beständig Hand in Hand, um den Stoff mit immer neuen und individuelleren Zügen auszustatten.[1]) Kaum auf einem zweiten Gebiete dürfte sich diese Behauptung so nachdrücklich bestätigt finden als in einer Untersuchung über hl. Gräber des Mittelalters. War das Grab in bildlicher Gestalt zuerst vorhanden, und rankte sich um dies erst das poetische Gebilde der Passions- und Osterspiele, oder waren diese, dem Grabritus der Kirche entspringend, die älteren Schöpfungen, die der Darstellung eines hl. Grabes als eines der wichtigsten Requisiten bedurfte? Noch fehlt uns eine Kunstgeschichte der hl. Gräber, wiewohl das Material ein reiches, mannigfaltiges ist; die Abhandlungen über die mittelalterlichen Oster- und Passionsspiele aber gestatten keine Schlüsse, einen Einfluß der Spiele auf die Verkörperung des Stoffes in der bildenden Kunst als unabweisbar annehmen zu dürfen. Nur in einem einzigen Falle hat Kinkel den Beweis erbracht, daß eine rein poetische Erfindung auch in einem Bildwerk Ausdruck fand.[2]) Doch dieser Fall scheint, bis jetzt wenigstens, vereinzelt zu sein.

Im Verlaufe des Mittelalters beschränkte sich die bildende Kunst darauf, lediglich das Grab oder vielmehr in den meisten Fällen die Grablegung in lebensgroßer plastischer Darstellung wiederzugeben, oder sie bildete mehr oder weniger frei die Grabkapelle in Jerusalem nach, und hier fanden denn wohl auch zunächst die Osterspiele statt, bis sie allmählich auf den Platz vor die Kirche traten, wo eine eigene

[1]) F. X. Kraus, Geschichte der christl. Kunst II, 1, S. 420 ff.



EMIL CZECH MADONNA
Ausstellung des Albrecht Dürer-Vereins in Wien 1905

[1]) Gottfried Kinkel, Mosaik zur Kunstgeschichte, S. 161 ff.

[2]) Es handelt sich um die Figur des Krämers und Quacksalbers, auch Meister Ypokras genannt, bei dem Magdalena für ihre Verführungskünste Parfüm und Schminke, dann aber die hl. Frauen Salben und Spezereien kauften, eine Gestalt, die mehrfach in Osterspielen vorkommt. Diese lediglich der Phantasie entsprungene Figur, ein possenhafter Charlatan, fand nun auch in der bildenden Kunst Eingang und zwar an dem allgemein bekannten hl. Grab im Dome zu Konstanz. S. Der Doktor Ypokras des deutschen Schauspiels in Wort und Bild in »Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande«, 1877, S. 121.

Bühne hergerichtet wurde. Kurzer Hand nun einen Schluß daraus ziehen zu wollen, daß von dieser Bühne die uns gewohnte Art der hl. Gräber in Kulissenform herrühre, weil die letzte Szene immer das hl. Grab bildete«,[1]) geht nicht an, denn was sich uns an Spielanweisungen und graphischen Darstellungen solcher vor der Kirche aufgeführten Mysterienbühnen erhalten hat,[2]) zeigt so gut wie gar keine Berührungspunkte mit unseren hl. Gräbern. Vor allen Dingen fehlen, und das ist doch wohl das Entscheidende, sichere Anhaltspunkte, daß damals schon — in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts — Kulissen oder doch entsprechende Vorkehrungen in Gebrauch gewesen wären. Die hl. Gräber des frühen 16. Jahrhunderts hielten offenbar an der gotischen Übung der plastischen Grablegung fest; für das fortschreitende 16. und auch für das 17. Jahrhundert sind wir über die Gestaltung der hl. Gräber nur wenig unterrichtet und meines Wissens nur auf schriftliche Nachrichten, die sich schwer zu einem faßbaren künstlerischen Gebilde verwerten lassen, angewiesen.[3]) Immerhin scheint aus den literarischen Materialien des 17. Jahrhunderts der Schluß gezogen werden zu dürfen, daß wenn auch kein ausgesprochener Bruch mit



JOSEPH HANSEN, DÜSSELDORF — DER VERLORNE SOHN

[1]) Der Kirchenschmuck, Blätter des christl. Kunstvereines der Diözese Seckau, V (1874), S. 116.

[2]) Mone, Schauspiele des Mittelalters, besonders II, 154 ff. — Traube, Zur Entwicklung der Mysterienbühne I und II in »Schauspiel und Bühne, Beiträge zur Erkenntnis der dramatischen Kunst von Lepsius und Traube«. — Creizenach, Geschichte des neueren Dramas I. — Spemann, Goldenes Buch vom Theater, Nr. 839. — Vogt und Koch, Geschichte der deutschen Literatur, S. 252. — Leibing, Über die Inszenierung des Luzerner Osterspiels v. J. 1583.

[3]) Es erscheint angezeigt, hier darauf hinzuweisen, daß die hl. Grabkapellen, welche als Nachbildungen der hl. Grabkapelle zu Jerusalem hauptsächlich im 17. Jahrhundert in Deutschland und Italien aufgeführt wurden, weniger den hl. Grabriten und den Passions- und Osterspielen ihre Enstehung zu verdanken haben, als vielmehr dem frommen Zuge und Bedürfnisse der Palästinafahrer, das Abbild dieser heiligen Stätte als Erinnerung an das Original stets vor Augen zu haben. Über diese hl. Grabkapellen siehe: Der Kirchenschmuck, Blätter des christl. Kunstvereines der Diözese Seckau XXVI (1895), S. 125 ff. — Bernardino Amico da Gallipoli, Trattato delle piante et imagini de i sacri edificii di terra santa 1609.

der mittelalterlichen Tradition der Osterspiele erfolgte, doch hinsichtlich der hl. Grabdarstellung sich allmählich einschneidende Neuerungen vollzogen hatten. So wird uns von einer Feier des Karfreitags zu St. Stephan in Wien i. J. 1687 ungefähr folgendes berichtet[1]). Im Langhause der Kirche zwischen dem zweiten und dritten Pfeiler rechts vom Lettner gerechnet, war eine Bühne auf Rädern errichtet, auf der am Palmsonntag der Palmesel stand, am Gründonnerstag ein Ölberg mit dem betenden Heilande und den schlafenden Jüngern aufgerichtet war, am Karfreitage aber ein Kruzifix aufgestellt wurde. Hier zu Füßen dieses Kreuzes wurde während des Gottesdienstes im Chore, herunten in der Kirche die Passion von den städtischen Steuerdienern aufgeführt in Gegenwart der Universität und des Stadtmagistrates. Von dem auf der Bühne stehenden Kreuze wurde dann der Leichnam des Herrn abgenommen und auf einer Bahre in feierlicher Prozession um die Kirche getragen. In der Kirche aber wurde mittlerweile die fahrbare Bühne entfernt und an ihre Stelle ein hl. Grab hereingerollt und dann darin der Leichnam beigesetzt. Dieses Grabgerüste wurde im Jahre 1687 mit einem Aufwand von 3600 Gulden neu beschafft. Die ganze Beschreibung legt die Vermutung nahe, daß wir es hier schon mehr mit einem dem entwickelteren Theater- und Bühnenwesen entlehnten oder doch verwandten Aufbau zu tun haben.[2])

Günstiger liegen die Verhältnisse für die Erkenntnis der hl. Gräber des 18. Jahrhunderts, da sich deren noch eine Anzahl erhalten hat. Da aber, wie es mehr und mehr den Anschein gewinnt, auch diese allmählichem Untergang entgegengehen, sei es infolge der ihnen innewohnenden Zerbrechlichkeit und Altersschwäche, sei es aus irgend anderen Gründen, so mag sich wohl der Versuch einer skizzen-



J. G. BERGMÜLLER HEILIGES GRAB IN DIESSEN

[1]) Der Kirchenschmuck, Blätter des christl. Kunstvereines der Diözese Seckau, V (1874), S. 116.

[2]) Als eine ähnliche Dekoration haben wir uns wohl auch das hl. Grab zu denken, das 1626 Thomas Hoffmann von München nach der Visier des berühmten Hans Krumper für die Stiftskirche in Altötting malte. Die Kunstdenkmale des Königreiches Bayern I, 2335.

haften Abhandlung über dieselben verlohnen und sich wohl auch rechtfertigen lassen, zumal sie, wie wir sehen werden, wichtige kulturgeschichtliche Zeugnisse auch für andere Gebiete darstellen.

Unter den hl. Gräbern des 18. Jahrhunderts kann man zwei Gruppen unterscheiden, stabile, feststehende, unbewegliche Objekte und transportable, nur für vorübergehenden Gebrauch aufzustellende Augenblicks-Dekorationen. Von ersteren lassen sich ganze Grabkapellenanlagen, wie z. B. in Bamberg bei St. Michael, nachweisen, oder es begegnen Altäre mit entfernbarem Antependium, hinter dem dann das hl. Grab erscheint, eine Anlage, die auch schon im 17. Jahrhundert vorkommt, z. B. in Thaining im Bez.-Amt Landsberg, und schließlich finden sich altarähnliche Bauten. Von diesen letzteren, die mit der zweiten Gruppe hinsichtlich der Einrichtung und kulissenartigen Anlage viel verwandte Züge aufweisen, verdient meines Erachtens besonders jenes der ehemaligen Cistercienser-Klosterkirche Raitenhaslach Beachtung. Es wurde unter Abt Robert Pendtner (1734—1756) errichtet und ist in der Vorhalle der Kirche in einen, das Jahr über verschlossenen großen Schrank eingebaut (Abb. 167). Bei geöffneten Flügeln erblickt man einen in Kulissenmalerei hergestellten Tempietto, in dessen Mitte eine weibliche Figur mit der päpstlichen Mitra auf dem Kopfe, die christliche Kirche, thront. In der Rechten trägt sie das Kreuz, in der Linken eine Platte, auf der in der Karwoche das Allerheiligste ausgesetzt wird. Ihr zu Füßen kauern bezwungen Tod und Satan. Der Unterbau, auf dem die allegorische Figur der Kirche sitzt, trägt vorne eine kleine Öffnung, hinter der sich kleine Bilder des Leidens Christi, vom Ölberg bis zum Kreuzestode,



HEILIGES GRAB IN RAITENHASLACH

die auf eine Trommel aufgemalt sind, mit Hilfe eines Kurbelwerkes drehen lassen. Symbole der Evangelisten, Engel mit Spruchbändern und ähnliches mehr fügen sich, die Hauptidee des Sieges Christi über Tod und Sünde begleitend, in die Komposition ein. Im unteren Teile ist das eigentliche Grab. Der jetzige Zustand des Aufbaues läßt erkennen, daß die ursprüngliche Anlage noch andere Darstellungen als nur die Allegorien der Kirche zuließ — wohl die Kreuzigung und die Auferstehung.[1])

Mehrfach finden wir aber auch bis auf den heutigen Tag noch alte hl. Gräber, die in den Hochbau der Altäre einbezogen sind in der Weise, daß durch eine Maschinerie das Altarblatt versenkt wird und in dem Rahmen eine theaterartige Dekoration mit Kulissen, Hintergrund, eventuell auch mit Soffitten erscheint, in der sich dann die wichtigsten Momente der Leidensgeschichte Christi bildlich abspielen. Eine der interessanntesten dieser Anlagen fand bis vor wenig Jahren noch in der ehemaligen Klosterkirche in Dießen Anwendung und zwar wie zumeist im 18. Jahrhundert auf dem Hochaltar. Johann Georg Bergmüller, der im Jahre 1739 die Deckenbilder der Klosterkirche schuf, hat auch diese mit dem Wesen der Deckenmalerei und Scheinarchitektur so eng sich berührende Szene geschaffen.[2]) (Abb. S. 166.) Auch hier wurden verschiedene Bilder aus der Passion dargestellt und mit offenen Lichtern und farbigen Glaskugeln beleuchtet. Der Gebrauch solcher auswechselbarer Altarblätter bestand schon im 17. Jahrhundert. So hat sich noch am Hochaltar der Klosterkirche in Beuerberg von etwa 1628 die Vorrichtung zum Versenken des Altarblattes erhalten. In dem Altarrahmen sieht man alsdann in perspektivischer Verkürzung eine Halle, deren Säulen jenen des eigentlichen Altarbaues völlig gleich sind. Man beschränkte sich in diesem Falle, wie dies auch anderwärts üblich war und zum Teil noch ist, nicht nur darauf, die hauptsächlichsten Passionsszenen vorzuführen, sondern brachte auch andere auf die Feste des Kirchenjahres bezügliche Bilder zur Aufstellung.[3])

[1]) Von einer ganz ähnlichen allegorischen hl. Grabdarstellung wird uns auch in einer Chronik des Augustinerbarfüßerklosters in Wien vom Jahre 1695 berichtet: »Das hl. Grab repräsensierte bei uns einen Gartten, in der Mitte stunde die geistliche Brauth, auf Romanisch gekleidet hielte auf dem Armb die Passions Instrumenta in mitte der Brust ware ein rundes Loch durch welches man das Sanktissimum sahe, von deme 6 schöne stralen herfürgangen«. 1696 behandelte man an gleicher Stelle das Gleichnis vom barmherzigen Samaritan. S. der Kirchenschmuck, Blätter des christl. Kunstvereins der Diözöse Seckau V (1874) S. 118.

[2]) Die Kunstdenkmale Bayerns I, 519.

[3]) Noch jetzt werden vorgeführt: Mariä Verkündigung, Christus am Ölberg, das hl. Grab, die Auferstehung Christi, die Himmelfahrt Christi und die Sendung des hl. Geistes. Gütigen Hinweis verdanke ich Herrn Curat Dr. Richard Hoffmann.

AUSSTELLUNG DES ALBRECHT DÜRER-VEREINS IN WIEN

Die Ausstellung des Albrecht Dürer-Vereins vereinigt so viel des Schönen und künstlerisch Wertvollen, daß man der Ausstellungsleitung (Obmann Karl Hackstock) seine vollste Anerkennung nicht vorenthalten kann. Wie immer in Wien, so bildet auch hier den Hauptteil die Landschaftsmalerei. Vor allem sei Karl Prinz genannt. Seine »Alm«, eine Tempera mit Raffaellistiften, sein mächtig wirkender »Gebirgsbach« (Abb. S. 167) und das »Bauernhaus in Sparbach« sind Werke, die den Künstler wieder in seiner ganzen Größe zeigen. Der »Vorfrühling« von Karl Lorenz, eine Guache, fand manch stillen Bewunderer. Emil Czech erschien mit einem Ölgemälde »Spätsommer«, einem Aquarell »Heiligenstädter Kirche«, vom Unterrichtsministerium angekauft, einem niedlichen »Marterl bei Neustift«. Seine »Päonien« und sein »Flieder« zeichnen sich durch ihre naturgetreue feine Ausführung aus. Seine »Madonna« (Abb. S. 164) errang das ungeteilte Lob bei Kritik und Publikum. Wenn diese Madonna auch etwas von dem bisher Gebräuchlichen abweicht, so bleibt dennoch die Wirkung ungeschmälert. Viel trägt wohl der Rahmen bei, der einfach und bescheiden die Gesamtwirkung des Bildes nur erhöht. In seinem »Glasbläser« sucht Hans Götzinger durch Detailmalerei den Eindruck zu erhöhen, Galeriedirektor August Schäffer, der als Alter sich der neuen Richtung anschloß, will in »Heranziehendes Gewitter« das Auge fesseln. Treffliche Aktstudien bietet Eduard Büchler mit seiner »Trunkenen Bacchantin«. Auch als Porträtmaler leistet er Anerkennungswertes, so das »Porträt des Schriftstellers Karl Gründorf« (Abb S 162). Freiherr Ehrmanns zum Schlugg zeigt feine, abgetönte Stimmung in seinen Winterlandschaften »Waldinterieur« und »Winterstimmung« (Abb. S. 169). Die Porträtmalerin Ernestine Lohwag erscheint mit einem Ölgemälde »Trüber Tag«. Theodor Zajaskowski (»Aus dem Hundezirkus«), Melanie Albrecht, Anton Hlavacek (»Innerhalb der Klostermauern«, Rötelzeichnung), Karl Lorenz, Hans Stadler, Porzellanmaler, Kamilla Göbl (»Am Bach«, Pastellgemälde), Otto Pfeifer, Alfred Jirasek (»Haus in Lovrano«), Rudolf Vodička mit seinem »Herbstabend« bringen wohl recht gute Sachen, vor denen man gerne verweilt.

Von Skulpturen und Plastiken ist recht wenig, aber äußerst Gutes zu sehen. Vor allem erwähne ich die Kolossalgruppe zum »Peter R. von Tunnerdenkmal« des Bildhauers Karl Hackstock. So wuchtig dieses auch aussieht, so ist die Ausführung desto feiner. Bei seinen Zeitgenossen — Tunner war der Reformator der Bergakademie in Leoben — erregt die geradezu sprechende Ähnlichkeit der Büste mit dem charakteristischen Kopfneigen Bewunderung. Der Hüttenarbeiter und der junge Akademiker sind Hackstock trefflich gelungen. Ernst Juch junior mit seinen beiden »Bauernstudien« zeigt von ehrlichem Streben. Franz Zelezny läßt wieder in seinen Holzbüsten »Mutter« (mit einem gut wirkenden Sockel) und »Alter Mann« den großen Künstler erkennen. Leopold Duschek erschien mit einer äußerst fein getriebenen Plakette »Kinderporträt« und einer Gußplakette »Christus«. Erwähnt seien noch die Terrakottagruppe »Spielende Bären« und die Marmorstatuette »Alpenrosen« von Anton Maschik.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer; Verlag der Gesellschaft für christl. Kunst, G. m. b. H.
Druck von Alphons Bruckmann. — Sämtliche in München.





GEORG CORNICELIUS (1825–1900), Geige spielender Engel.

Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H., München.

DIE DONATOREN AUF DÜRERS PAUMGARTNER-ALTAR

Von FRIEDRICH H. HOFMANN

Das persönliche Verhältnis des Menschen zu seinem Gott hat von alters in der bildenden Kunst innigen und beredten Ausdruck gefunden. Unendlich wandelbar ist das Thema. Aber kaum ist eine Lösung ansprechender und unmittelbarer wirkend als der besonders im deutschen Mittelalter geübte Brauch, auf Altären und Gemälden, auf denen Gott selbst oder einer seiner Heiligen dargestellt ist, zugleich auch den Auftraggeber allein oder mit seiner Familie abzubilden. In der Frühzeit werden diese Personen mit Vorliebe in stark verkleinertem Maßstabe gezeichnet und ohne jede Beziehung in irgend eine Ecke des Bildes an möglichst bescheidenen und unauffälligen Platz gesetzt; oder aber ihr Standort wird energisch durch eine scharfe Linie abgegrenzt und getrennt von dem erhabenen Milieu, in dem sich die Heiligen bewegen. Zugleich erhalten die Donatoren dann wohl auch Spruchbänder beigegeben, auf denen meist irgend eine fromme Bitte die Absicht des Stifters kund tut, wie: miserere mei oder Erbarm Dich mein, heiliger Gott oder Te rogo virgo pia nunc me defende Maria .



WAPPEN DER PAUMGARTNER
Nach einem Stich von Bartel Beham

Bald aber wachsen auch die Donatoren; sie erhalten gleiche oder wenigstens annähernd gleiche Maßverhältnisse mit den übrigen Figuren; jetzt sind sie meist auch nicht mehr andächtig-stumme Zuschauer der heiligen Aktion, sie wissen sich bereits zu den Himmlischen in persönliche Beziehungen zu setzen. Auch rein künstlerisch betrachtet, ergibt sich jetzt eine einschneidende Änderung insofern, als diese Figuren nun nicht mehr lediglich nebensächliche Dinge, bloße Statisten sind, die man nach Belieben hierher oder dorthin setzen kann. Sie müssen im Gegenteil jetzt bei der Gesamtkomposition berücksichtigt werden, sei es, daß sich auf ihrer Anordnung das ganze Bild aufbaut, oder daß sie bei ihrem bunten Zeitkostüm als wichtige Farbenwerte für die malerische Gruppierung ins Gewicht fallen. Da kniet mitten unter den Königen, die zur Anbetung gekommen, der Donator, durch nichts fast als das beigegebene Familienwappen von seiner Umgebung unterschieden. Bald legt der Heilige wie zu ewigem Schutz und Schirm seine Rechte auf die Schulter des vor ihm knienden Gläubigen; bald tritt er, seinen Schützling gleichsam des Himmels Gnade empfehlend, hinter dem Beter hervor. Oder der Stifter kniet flehend vor dem Gekreuzigten und umfaßt in brünstiger Andacht und hilfesuchend den Kreuzesstamm. Und welche Fülle naiver Frömmigkeit und Religiosität liegt schließlich nicht auch in der Absicht der Nonne, die einen Teppich mit dem Bilde der Madonna verfertigt hat und sich selbst darauf darstellt, wie sie am Webstuhl sitzt und eben die letzte Hand an den kunstvollen Mantel der Gottesmutter legt!

Auch hier also, aber im edelsten Sinne, ein Zug jenes anthropomorphistischen Bedürfnisses, das in der Seele des Deutschen schlummert. Den höchsten Triumph im Bilde feiert diese Gottessehnsucht in Holbeins herrlicher Madonna mit der Familie des Bürgermeisters Meyer. Himmel und Erde, Gott und Mensch, weltliche Nichtigkeit und ewige



ALBRECHT DÜRER FRAGMENT VOM MITTELBILD DES PAUMGARTNER-ALTARS
Linke Stifter-Gruppe

Macht, alles eint sich hier zu einem erhabenen Hymnus.

Von den meisten Bildern dieser Art sind die Stifterfiguren somit unzertrennlich. Es heißt daher auch das ganze Bild zerstören, sollen sie beiseite geschafft werden. Man hat ja wohl in einer Zeit, wo man die fromme Innigkeit des Brauches nicht mehr verstehen mochte, an manchen Bildern diese als überflüssig oder störend empfundenen Beigaben kurzerhand übermalt. Aber abgesehen davon, daß man sich durch einen derartigen Vandalismus sozusagen einer künstlerischen Urkundenfälschung schuldig machte, indem man unverständig und eigenmächtig die Absichten des Malers und des Bestellers und den

inneren Sinn des Bildes vernichtete, hat man auch die künstlerische Wirkung des Ganzen in den meisten Fällen wenn nicht völlig zerstört, so doch vielfach beeinträchtigt.

Wie wahr das ist, konnten wir erst vor kurzem an einem berühmten Werk Dürers, dem sogenannten Paumgartner-Altar in der Münchener Pinakothek, beobachten. Auch hier waren auf dem Mittelbild der Geburt Christi ursprünglich kleine Stifterfiguren angebracht, die jedoch später vollständig übermalt wurden. Eine außerordentlich dankenswerte Restaurierung hat nun neuerdings diese Figuren — sieben kleine, kniende Gestalten zu beiden Seiten der Hauptgruppe — wieder aufgedeckt und dadurch einerseits die Persönlichkeiten, die durch ihren tiefreligiösen Sinn die Entstehung des Gemäldes veranlaßten, und die Absichten des Künstlers andererseits wieder in ihre Rechte eingesetzt.

In der Tat, vergleicht man das Bild im jetzigen Zustand mit vorher gemachten Aufnahmen, so wird man leicht sehen, wie die Figürchen der Stifter, seien sie auch noch so klein, doch unbedingt zu den malerischen Valeurs und zu dem Kompositionsgedanken des Bildes gehören, wie sie nicht wegbleiben können, ohne den künstlerischen Eindruck bedeutend herabzudrücken. Das Vacuum in der Gesamtanordnung links und rechts von der Hauptgruppe auszufüllen, hat sich der vermeintliche Verbesserer nicht anders zu helfen gewußt, als dort eine Treppenstufe breitspurig weiterzuführen, hier eine plumpe Zimmermannsaxt aufdringlich hinzulegen. Die Art, wie dabei mit dem Bilde Dürers umgegangen wurde, erinnert lebhaft an den Streich eines Malers des 18. Jahrhunderts, der einen Correggio nach seiner Weise kopierte und unter sein Opus die stolzen Worte schrieb: »Corregio pinxit, Josephus Hickl correxit.«

Nachdem nun aber Dürers Gemälde wieder in seinen ursprünglichen Zustand zurückgebracht worden, wie es nach den Intentionen der Besteller aus der Hand des Meisters hervorgegangen, ist es natürlich verlockend, eben diesen Bestellern, die sich zugleich als Zeugen des heiligen Vorgangs auf dem Gemälde porträtieren ließen, nachzugehen und sie auf sicheren historischen Boden zu stellen. Erst wenn wir ihre Namen und ihre Lebensschicksale kennen, sind sie für uns nicht mehr wesenlose, gemalte Püppchen, sondern Menschen, Menschen von Fleisch und Blut, mit denen wir mitdenken und mitfühlen können.

Die Anordnung der Stifterfiguren auf dem Mittelbilde des sogenannten Paumgartner-Altars ist die typische. Sie knien in zwei Gruppen, links vom Beschauer — auf der nach dem System der Heraldik vornehmeren rechten Seite — die Männer, gegenüber die Frauen. Jeder der Donatoren hat sein Familienwappen als eine Art Legitimation vor sich.

Zunächst seien also einmal diese Wappen festgestellt! Das viermal wiederkehrende Wappen mit dem Vogel (Sittich) und der Lilie ist das der Nürnberger Patrizierfamilie Paumgartner, denen der Altar seinen Namen verdankt; das Wappen mit dem halben Rad und der Lilie, das der Frau am rechten Bildrand beigegeben, ist Volckamer,[1]) das mit dem Paumgartnerwappen kombinierte Wappen der Frau in der Mitte des Bildes Reich (Reichel). Die Eruierung dieser Wappen hat keine Schwierigkeit. Sie finden sich fast in sämtlichen gedruckten Wappenbüchern, z. B. bei Siebmacher,[2]) sowie in allen Nürnberger Geschlechterbüchern, die sich sehr zahlreich aus dem 16. und 17. Jahrhundert erhalten haben. Trotzdem ist behauptet worden, die Wappen seien gar nicht die der Familie Paumgartner, wodurch die bisherige Benennung des Altars hinfällig geworden ist.[3]) Worauf sich diese etwas diktatorische Behauptung stützt, ist unerfindlich.

Allerdings bringt Siebmacher, ebenso wie die meisten gedruckten Wappenbücher, das Paumgartner-Wappen in »verbesserter« oder vielmehr »vermehrter« Blasonnierung, die etwas von unserem Original abweicht. Der Schild ist da quadriert, und neben das ursprüngliche Familienwappen tritt noch das Wappen einer neuerworbenen Besitzung:[4]) in schräggeteiltem, gelbblauem Feld ein Löwe mit verwechselten Tinkturen. In einem uns vorliegenden handschriftlichen Geschlechterbuch[5]) ist das Siebmachersche Wappen als »neu Wappen« neben dem ursprünglichen gezeichnet.

[1]) Hier muß bemerkt werden, daß auf der farbigen Abbildung des Altars in der Monatschrift »Die christliche Kunst«, Jahrgang I, Nr. 1, Titelbild, die Tinktur des Volckamer-Wappens in der Reproduktion falsch gekommen ist; das untere Feld mit der Lilie muß blau, nicht grün sein. Am Original sind die Farben richtig restauriert.

[2]) Siebmacher-Fürst, Das erneuerte Teutsche Wappenbuch, 1657; hier steht Paumgartner I, 205; Volckamer ebenda; Reich II, 158.

[3]) Scherer, Dürer; Klassiker der Kunst, IV. Bd., Stuttgart und Leipzig 1904, S. 369.

[4]) Vgl. Will, Nürnbergische Münzbelustigungen, II. Teil, Altdorf 1765, S. 327 Anm.

[5]) Ich benütze vor allem ein handschriftliches Geschlechterbuch der Stadt Nürnberg aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts in der Bibliothek des Bayer. Nationalmuseums in München; Nr. 538; fol. 74 bezw. 82^v, 34^v.

Auch Stetten,[1]) dem die eingehendsten gedruckten Ausführungen über die Familie zu verdanken sind, bringt beide Wappen mit der Erklärung: »das alte Baumgartnerische Wappen, wiewohl sie in den ältesten Zeiten allein den Vogel oder Sittich geführt haben sollen« und: »das vermehrte Wappen, wie es die Nürnbergische Baumgartner biß an ihr Absterben geführet haben«. Das eigentliche Stammwappen hat sich jedoch, wie man aus diesen Angaben sieht, nicht verändert. Es ist also auch zweifellos das Hauptwappen auf dem Altar das der Paumgartner. Die Tradition, die den Altar Paumgartner-Altar nennt, besteht somit schon aus diesem Grunde zu Recht!

Ein prächtiges Exemplar des alten Paumgartner Wappens bilden wir auf Seite 169 ab; es ist ein Exlibris, das Bartel Beham für Hieronymus Paumgartner gezeichnet hat.[2])

Schwierigkeiten macht jedoch das Wappen ganz links am Bildrand; es findet sich in den gedruckten Wappenbüchern nur einmal, und zwar als das der Freiherren von Hegemüller.[3]) Da aber diese Familie erst ca. 1516 auftritt, erst 1584 den Reichsadel erhält[4]) und, soviel ich sehen kann, zu Nürnberg und Nürnberger Patriziern nicht in näheren Beziehungen steht, so dürfte sie wohl hier nicht in Frage kommen.

Dagegen ließ sich aus dem handschriftlichen Kienerschen Wappenbuch, das auf der Stadtbibliothek in Nürnberg aufbewahrt wird, nachweisen, daß ein in Nürnberg ansäßiger Dr. Johann Gastgeb dieses Wappen geführt hat.[5]) Darüber später!

* * *

Nun zu den Donatoren selbst! Es sind, wie erwähnt, vier Männer kniend dargestellt; ihnen gegenüber drei ebenfalls kniende Frauen.

[1]) Geschichte der adelichen Geschlechter in der freyen Reichs-Stadt Augsburg, Augsburg 1762, Tafel VII, Nr. 17 A u. B; dazu S. 195.

[2]) Siebmacher V, 17.

[3]) Titelblatt bei v. zur Westen, Exlibris; Sammlung illustrierter Monographien, Bielefeld und Leipzig, 1901.

[4]) Stammbuch des blühenden und abgestorbenen Adels in Deutschland, Regensburg, II. Bd. 1863, S. 126.

[5]) Gütige Mitteilung des Herrn Archivrats Dr. E. Mummenhoff in Nürnberg. Die Augsburger Patrizierfamilie der Tradell hat das gleiche Wappen, jedoch mit verwechselten Tinkturen. Vgl. Patriciarum stirpium in S. Rom. Imp. Urbe Augusta Vindelicorum .... Insignia; mit Kupferstichen von Raphael Custos, Augspurg 1613, Nr. 51. Wie Herr Stadtarchivar Dr. P. Dirr in Augsburg die Güte hatte mitzuteilen, kommt unser Wappen in Augsburg nicht vor.

Auf den ersten Blick ist klar, daß das Paumgartner-Wappen links mit der Helmzier und das korrespondierende Volckamer-Wappen rechts, ebenfalls mit Helm und Zimier geschmückt, zusammengehören müssen, daß also hier nach der typischen Anordnung der Stifterfiguren Mann und Frau dargestellt sind. Bestätigt wird diese Annahme durch die Tatsache, daß auf den Außenseiten der Flügel, die eine jetzt teilweise zerstörte Verkündigung zeigten, die gleichen Wappen — Paumgartner und Volckamer — wiederholt sind.[1])

Die beiden männlichen Figuren neben dem Manne mit dem Hauptwappen führen den gleichen Schild wie dieser, nur ohne Helmzier, dürfen also wohl nach Analogie anderer Stiftergruppen als Söhne des ersteren angesprochen werden. Für diese Annahme mag wohl auch der Umstand geltend gemacht werden, daß die beiden mit geschorenem Haupthaar und Netzhaube (Calotte), also in der Tracht der Frühzeit des 16. Jahrhunderts, dargestellt sind, während der andere noch an der älteren Mode, der spätgotischen Lockenfrisur, festhält.

Über den vierten Mann der Gruppe, einen weißbärtigen Alten, ist vorerst nichts zu sagen; auffallend ist nur, daß sein Wappen sonst nicht mehr vorkommt. Er scheint also nicht in besonders nahem verwandtschaftlichen Verhältnis zu den übrigen Personen gestanden zu haben. Somit kann er höchstens der Vater der Mutter des älteren Paumgartner sein, wenn überhaupt irgendwelche verwandtschaftliche Beziehungen zu den anderen dargestellten Persönlichkeiten vorliegen.

Schließlich wären noch die beiden Frauen in der Mitte des Bildes in die Familie einzugliedern. Sie sind vor allem schon durch die Tracht unterschieden; die jüngere trägt das schlichte Kleid unverheirateter Mädchen ohne Kopfbedeckung, die linke dagegen das Kostüm der verheirateten Frau vom Anfang des 16. Jahrhunderts mit dem großen Kopftuch, dem sog. Riesen (Rieseltuch). Es ist die Tracht der Nürnberger Frauen »wie man in die kirchen gett«; Dürer hat uns selbst in einer seiner Handzeichnungen diese sehr kleidsame Mode festgehalten.[2])

[1]) Voll, Albrecht Dürers Paumgartner-Altar in der Münchener Pinakothek; Helbings Monatsberichte über Kunst und Kunstwissenschaft, III. Jahrgang, Heft 2, S. 41. — Abbildung des Flügels mit Maria aus der Verkündigung und dem Volckamer-Wappen bei Scherer, S. 22.

[2]) v. Hefner-Alteneck, Die Trachten des christlichen Mittelalters, III. Band, Frankfurt u. Darmstadt 1840 bis 1854, Tafel 25. — Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina, Wien, Tafel 105.



ALBRECHT DÜRER FRAGMENT VOM MITTELBILD DES PAUMGARTNER-ALTARS
Rechte Stifter-Gruppe

Dieser Feststellung entsprechen auch die Wappen, die den Frauen beigegeben sind. Beide führen das gleiche Wappen, wie die drei Männer links, gehören also zweifellos der gleichen Familie zu; nur hat die verheiratete neben ihrem Familienwappen noch das ihres Gatten in geviertem Schild.

Die Tatsache, daß das Wappen der Reich hier in der (heraldisch) rechts oben befindlichen Ecke, dem Ehrenplatz, und der korrespondierenden unten angebracht ist, läßt nach den Regeln der heraldischen Blasonnierung den Schluß zu, daß dieses Wappen das des Mannes sein muß, daß also eine Paumgartner dargestellt ist, die einen Reich geheiratet hat, und nicht etwa umgekehrt eine Reich, deren Gemahl ein Paumgartner gewesen. Beide Frauen sind also zweifellos Schwestern, und nach Analogie der gegenüberstehenden Männergruppe wohl Töchter der hinter ihnen knienden Matrone.

Aus dem Gemälde Dürers selbst heraus ergibt sich somit folgender Bestand: Dargestellt ist ein Paumgartner mit seiner Gemahlin, einer Volckamer, sowie deren zwei Söhne und zwei Töchter; dazu noch ein älterer Mann, dessen Verwandtschaftsverhältnis vorläufig nicht klar liegt, der deshalb auch fürs erste unberücksichtigt bleiben soll. Das genealogische Schema wäre also:

X Paumgartner
ux. X Volckamer

X (Sohn)	X (Sohn)	X (Tochter)	X (Tochter)
nicht verheiratet[1])	nicht verheiratet[1])	nicht verheiratet[2])	ux. X Reich † [3])

Zur genauen Feststellung dieser Persönlichkeiten sind wir also mit Sicherheit auf die

[1]) Da sonst wohl die Gattinnen mit abgebildet wären.

[2]) Da nur mit dem einfachen Wappen abgebildet.

[3]) Der Mann war bereits gestorben, da er sonst doch wohl als Mitglied der Familie auf dem Bilde Platz gefunden hätte.

Genealogie der Paumgartner verwiesen. Da findet sich denn bei Gabriel Bucelini[1]) in dem weitläufigen Stammbaum der Familie folgende Ahnengruppe:

Conradus Paumgarttner
ux. 1. Anna Crassin
2. Clara Zennerin, 1464

Martin — etc. etc.
ux. Barb. Volckhaimerin

Stephanus
ux. Cordula Wilandin

Stephan — Lukas — etc. etc.
ux. 1. Cathar. Hietterin — ux. Anna Hallerin

Das gesuchte Ehepaar ist also wohl zweifellos Martin Paumgartner und Barbara Volckamerin. Andere verwandtschaftliche Beziehungen zwischen Paumgartner und Volckamer sind mit Hilfe dieses Stammbaumes nicht festzustellen; auch die ausführliche Genealogie der Volckamer bei Biedermann[2]) kennt keine anderweitige Verschwägerung beider Familien, die für das oben aufgestellte Schema passen würde. Man wird also hier wohl zweifellos auf der richtigen Fährte sein! Aber bedauerlicherweise setzt Biedermanns Stammbaum die Deszendenz dieser Volckamerin nicht weiter fort; ein Geschlechtsregister der Paumgartner vollends sucht man hier vergebens. Auch Stetten, der eifrige Augsburger Genealoge und Geschichtsschreiber, stützt sich bei seinen Nachrichten über den hier in Frage kommenden Zweig der Paumgartner durchaus auf Bucelini. Eine weitere Genealogie der Paumgartner ist nicht im Druck erschienen.

Es ist also nötig, zu archivalischen Aufzeichnungen zu greifen. Da wird nun die Sachlage anscheinend erst recht verwickelt, denn es findet sich eine Urkunde vom 11. Mai 1502 über einen Verkauf, den Stephan und Lukas Paumgartner, Söhne des verstorbenen Martin und der Barbara Paumgartner, mit Michael Beheim abschließen.[3]) Nach Bucelini wären aber die Brüder Stephan und Lukas Enkel und nicht Söhne des Martin Paumgartner. Das Rätsel löst sich, wenn wir zu dem älteren Stephan ebenfalls einen Bruder Lukas annehmen, so daß also diese Namen in zwei Generationen vertreten sind. In der Tat wird diese Vermutung durch andere Archivalien im Archiv des Germanischen National-Museums vollauf bestätigt. Es würde zu weit führen, im einzelnen die mannigfachen Irrgänge und verschlungenen Wege der archivalischen Forschung aufzuweisen durch die Bucelini's Stammbaum Verbesserungen und Ergänzungen erfahren hat.[4]) Ich setze deshalb das Resultat ohne weitere Erläuterungen und Nachweise hierher:

Konrad Paumgartner
geb. 1386, † 1464.
Gem. 1. Anna Kreß (seit 1402), † 1415.
2. Klara Zenner (seit 1417), † 1449.

Martin — etc. etc.
geb. 1436, † 1478
Gem. **Barbara Volckamer** (seit 1458)
geb. 14 . . , † 1494.

Stephan	**Maria**	**Lukas**	**Barbara**
geb. 1462, † 1525	geb. 14 . ., † 15 . .	geb. 14 . ., † 1515.	geb. 14 . ., † 15 . .
Gem. Cordula Wiland (seit 1506)	unverheiratet	unverheiratet	Gem. 1. Hans Reich (seit 1497), † 1499
geb. 14 . ., † 1529			2. Hans Meyß (seit 1508)
			3. Konrad Kanndel
			4. Sebastian Pühler.

Stephan d. J.	Lukas d. J.	Cordula	Apollonia	Helena
geb. 15 . ., † 1543	geb. 15 . ., † 1546			

[1]) Germaniae topo-chrono-stemmatographicae, sacrae et profanae, pars IV, Ulm 1678, fol. 189.

[2]) Geschlechtsregister des hochadeligen Patriciats zu Nürnberg, Bayreuth 1748, tab. DXXXII.

[3]) Archiv des Germanischen National-Museums in Nürnberg; Originalurkunde.

[4]) Um die Zusätze zu dem Stammbaum hat sich in erster Linie Herr Dr. Heinrich Heerwagen, Archivar des Germanischen National-Museums in Nürnberg, verdient gemacht. Auch Herr Oberst von Muffel beteiligte sich in liebenswürdigster Weise an den Recherchen. Einige weitere Notizen verdanke ich dem Kgl Kreisarchiv Nürnberg. Für die vielfache gütige Unterstützung auch an dieser Stelle ergebensten Dank! Im Personenselect des Kgl. Allg. Reichsarchives in München fand sich weder über die Familie Paumgartner, noch über die Volckamer und Reich einschlägiges Material.

Schluß folgt.

NEUES ÜBER GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO UND SEINE SCHULE

Von Dr. BERNHARD PATZAK (GRAZ)

Besonders durch Selvaticos[1]) und Molmentis[2]) Studien ist dem künstlerischen Schaffen jenes seltsamen, in seiner Weise bedeutenden Nachzüglers der venezianischen Renaissance, Giambattista Tiepolo, wieder größere Aufmerksamkeit und Teilnahme zugewandt worden. Die französische Kunstgeschichtsforschung hat sich schon früher mehr oder weniger zustimmend mit seiner Eigenart befaßt.[3])

In allen bisher erschienenen Studien und Forschungen über Tiepolo[4]) fehlt noch eine Besprechung und Würdigung der prächtigen Fresken, mit denen jener Luzifer der venezianischen Malkunst die Villa Soderini (jetzt Berti) zu Nervesa schmückte. Sie verdienen



G. B. TIEPOLO — APOTHEOSE DER FAMILIE SODERINI

Plafondfresko in der Villa Soderini zu Nervesa

[1]) Stor. est. crit. Venezia 1866. II. S. 574 ff.

[2]) La villa Valmarana, Venezia 1880; — Il Carpaccio e il Tiepolo. Studi d'arte veneziana. Torino 1885. S. 141 — 233; — Acque—Forti dei Tiepolo, Venezia 1896; — La pittura veneziana. Firenze 1903. S. 118—123.

[3]) Vgl. z. B. Charles Blanc, Histoire des peintres de toutes les écoles. Paris 1849—69. Fasc. 468—69; — Mantz, Les chefs d'oeuvre de la peinture italienne. Paris 1870, S. 255 ff; — S. Coindet, L'histoire de la peinture en Italie. Paris 1873; — Orloff, Essai sur l'histoire de la peinture. Paris 1823. II. S. 174. u. s. w.

[4]) Zanetti, Della pittura Veneziana, Venezia 1771 gibt nur einen Katalog der in Venedig befindlichen Schöpfungen Tiepolos. Nicht erwähnt sind die genannten Fresken in neueren Werken wie: J. E. Wessely, in Dohmes Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit. Leipzig 1877; J. Krsnjavi, Giov. Batt. Tiepolo, in d. Zeitschrift f. bild. Kunst XIV (1879), S. 161 ff; —



VILLA SODERINI IN NERVESA

es vollauf, im gesamten Tiepolowerk berücksichtigt zu werden.[1])

Das genannte freundliche Dorf liegt malerisch am Ufer der wasserreichen Piave, am Fuße eines den Höhen von Belluno vorgelagerten lichtgrünen Bergrückens, welcher den Namen »Montello« trägt.

Gegen das Ende des 15. Jahrhunderts hatte Nervesas köstliche Lage einen vielschreibenden Literaten aus Treviso, mit Namen Gerolamo Bologni, angelockt, sich hier einen weltentrückten Musensitz zu gründen. Er zierte sein Tusculum mit wertvollen antiken Marmorfragmenten, mit Bronzen, Medaillen und dergleichen und scharte seine Freunde in Apoll und namhafte Gelehrte aus der nahen Hauptstadt in seinem schattenkühlen Park zu geistreichen Disputationen und ländlich-bescheidenen Gastmählern um sich. In lateinischen Distichen hat dieser Natur- und Kunstfreund seine harmlosen Villenfreuden besungen.[2])

Nach seinem Tode war die Familie Bologni noch bis ins 18. Jahrhundert Eigentümerin des Landhäuschens und des dazu gehörigen Grundes und Bodens. Es kam in dieser Zeit aus der Hand ihres letzten männlichen Nachkommens Felice an die Grafen von Baldachino. Hierauf wurde es von Gaetano Soderini, einem florentinischen Patrizier, käuflich erworben. Dieser riß das kleine Musenheim nieder und ließ eine stattliche, palastartige Villa in jener gruppenartigen Bauform errichten, — Mittelkasino mit seitlichen, senkrecht hierzu gestellten Barchessen, die mit dem Herrenhaus durch Flügelbauten verbunden sind, — wie sie heute speziell in der Umgebung von Treviso üblich ist. (Abb. S. 176 und 177.)

Zur Ausschmückung seines »luogo di delizie« berief der reiche Bauherr die bedeutendsten Maler seiner Zeit. Das Beste leistete unter ihnen jedoch Giambattista Tiepolo.

Im großen Saal des Oberstockes malte er eine historische Begebenheit aus dem Leben des Cavaliere Pietro Tommaso Soderini, der im Jahre 1502 als der bis zu seinem Tode erwählte Gonfaloniere von Florenz in der Arnostadt einzog. (Abb. S. 179.) Ganz vorzüglich ist es der retrospektiven Phantasie des Künstlers gelungen, in diesem Historienbilde das in seinen Festen und »trionfi« prunkvolle Florenz des 16. Jahrhunderts zu schildern. Der Festzug durchquert einen kleinen Platz, der von perspektivisch meisterhaft entworfenen Architekturveduten umrahmt wird. Vortrefflich wird hierbei in der die Vorstellung von der Tiefendimension erstrebenden Raumbildung dem Taktilgefühl des Beschauers Rechnung getragen. Den Hintergrund schließt eine Familienloggia von schöner Abmessung, auf deren Plattform Musiker einen Willkommentusch ausbringen und von deren teppichbehangener Brüstung edle Damen niederschauen. Die Arkadenhalle der Loggia wird vom Volksgedränge erfüllt, das durch Handgesten und Hutschwingen seinen Jubel ob der herrlichen Augenweide kundgibt.

Der Zug bewegt sich aus dem Portal eines Palastes hervor, über dem verschiedene Wappen und eine Inschrift »Ius ut Palatio« sichtbar sind. Vom hohen, balustergezierten Balkon blickt ein vornehmes Ehepaar herab.

In der Gruppierung der Prozession selbst und in ihren Bewegungsmotiven zeigt sich Tiepolos Kompositionstalent von seiner glänzendsten Seite. Den Mittelpunkt der Scene bildet der Gefeierte, der in wallender, königlicher Gewandung, mit einer mitraförmigen Kronenhaube auf dem Haupte, stolz und freudig-bewegt einherschreitet. Die Senatoren, die sich ihm anschließen, zeigen alle markante, bildnismäßige Gesichtszüge. Trefflich wird auch die Vorstellung einer großen, den Hintergrund füllenden Personenmenge erweckt. Überaus reizvoll sind die schlanken Pagen, die mit drolliger Grandezza die Stadtbanner dem Gonfaloniere voran tragen. Sie werden von dem aus einer Pforte

---

F. F. Leitschuh, Giov. Batt. Tiepolo. Würzburg 1896; — Antonio Carlo Dall'Acqua, Giamb. Tiepolo, Dagli Atti dell' Accademia Virgiliana dell' anno 1896, Mantova 1896; — Tiepolo von Fr. H. Meißner in H. Knackfuß' Künstler-Monographien, Bd. XXII, Bielefeld und Leipzig 1897; — Bernhard Berenson, The Venetian Painters of the Renaissance. New York und London 1902, S. 75—77.

[1]) Nur Molmenti erwähnt sie beiläufig in: Il Carpaccio e il Tiepolo. op. cit. S. 165.

[2]) Laus Villulae Narvisianae in Promiscuorum Poeticorum Libri di Gerolamo Bologni. M. S. Bibl. Com. di Treviso, 462, II., 12. (Bisher nicht veröffentlicht.)

auf den Platz einfallenden Sonnenlicht beleuchtet, das auch die Hauptperson des Festaktes verklärt. Keck und lebensfrisch gezeichnet sind auch die vier Pagen, welche die mit der Florentiner Wappenlilie geschmückten Senatorenstäbe tragen. Ganz bedeutendes zeichnerisches Können und liebevolles Studium nach der Natur verrät der feurige, mit Leopardendecke gesattelte Schimmel und dessen martialischer Lanzenreiter im Vordergrunde. Von realistischer Beobachtungsgabe zeugen die zuschauenden Hellebardenträger.

Der barocke Denkstein vorn im Bilde, vor dem ein Bologneser Hündchen sitzt, enthält folgende, die Taten des Gonfaloniere Soderini feiernde Inschrift:

PETRVS SODERINVS
FLORENTINVS PATRICIVS
BIS IN GALLIAM BIS MEDIOLANUM
DE GRAVISSIMIS PATRIAE REBVS LEGATVS,
AD LVCENSES ETIAM, ET DVCEM VALENTINVM:
VEXILLIFER SEMEL RENVNTIATVS AD TEMPVS
CREATVR SECVNDO PERPETVVS,
DECVS QVOD VNI EI CONTIGIT:
QVANTVS FVERIT CIVIS
(RECEPTIS PRÆSERTIM PISIS)
HISTORIAE LOQVVNTVR
ANNO M. D. II.[1])

Das etwas kleinere Fresko der gegenüberliegenden Wand stellt eine Sitzung des römischen Senates vom Jahre 1465 dar, bei welcher Niccola Soderini den ehrenvollen Vorsitz führte (Abb. S. 181). Die Inschrift dieses Gemäldes lautet folgendermaßen:

NICOLAVS SODERINVS PETRI
VEXILLIFERI PERPETVI
ET FRANCISCI CARDINALIS PATRVVS
INGENS IN PATRIA NOMEN
MAXIMIS REIPUBLICÆ MVNERIBVS AVCTVM
BIS VEXILLIFER TANTO CONSENSV DECLARATVR,
VT ALTERA VICE INTER IMMENSÆ MVLTITVDINIS PLAVSVS,
INSVETO PRORSVS HONORE
SERTO OLIVÆ CORONARETVR
PAVLO POST INTER EQVITES
A CESARE COOPTATVR
ANNO M. CD. LXV.



VILLA SODERINI, GARTENFRONT

Mit diesem Repräsentationsbilde verglichen, das sich durch scharfsichtige Personencharakteristik und lebensvolle Erfassung der Situation auszeichnet, will mir ein in der städtischen Pinakothek zu Udine befindliches und Giambattista zugeschriebenes Ölbild, betitelt »Sitzung des Malteserordens«, wenig tiepolesk erscheinen.[1])

Zu beiden Seiten der unter dem eben erwähnten Villenfresko befindlichen Tür malte der große Dekorateur in feinsten Silbertönen »a chiaroscuro« zwei Frauengestalten, von denen die eine als die »ricchezza«, die andere als die »abbondanza« des Hauses Soderini zu deuten ist.

Die beiden besprochenen Wandfresken zeigen wenige oder gar keine barocken Züge. Sie stehen vielmehr dem Paolesken Einflusse näher, dem sich der Künstler in seinen jüngeren Jahren in weiterentwickelnder Richtung mit weiser Mäßigung hingab.

Die Stuckdekorationen, Kartuschen, Umrahmungen und die gemalten Scheinarchitekturen, die Mengozzi Colonna in diesem Saale ausführte, atmen schon den schwungvollsten Barockgeist.

Und diesem Kunstgeschmack huldigte auch Tiepolo rückhaltlos in seinem großen Plafondfresko, das eine Apotheose der Familie Soderini zum Vorwurf hat (Abb. S. 175). Hier haben wir den vor keiner technischen Schwierigkeit zurückscheuenden Improvisator mit seinen blendenden Vorzügen und seinen bizarren Untugenden. Die allegorische Verherrlichung des Hauses Soderini, die gegebenen Falles auf jede andere Adelsfamilie ebensogut passen würde, ist in kecker

[1]) Vgl. S. Ammirato, Delle famiglie nobili Fiorentine. Parte I; — S. Razzi, Vita di Pier Soderini, Padova 1737; — P. Giovio, Petri Soderini vexilliferi elogium. In: Illustrium virorum vitae. Basileae MDLIX. Tom. Primus. — Ligorio, Armi di Firenze; Macchiavelli, Storie Fiorentine, Firenze 1532 u. s. w.

[1]) Abbildung bei Fr. H. Meißner, op. cit. S. 85.

Untensicht gegeben. Die Decke öffnet sich zur Schau in den flimmernden Lichtäther; duftiges Gewölk quillt in den Saal herein.

Auf der einen kompakt gedachten Wolkenbank thront die Personifikation der forza als majestätische Königin mit Krone und hermelinverbrämtem Purpurmantel. In der Rechten hält sie mit etwas theatralischer Gebärde den goldenen Herrscherstab, in der Linken ein mit der heraldischen Lilie von Florenz geschmücktes Buch. Zu ihrer Rechten ruht ein brüllender Löwe, dem ein niedlicher Putto eine — — Ordenskette umhängt. Zu ihren Füßen lagert eine prächtige Greisengestalt mit bekränztem Haupt und langem, wallendem Silberbart, deren Attribute, ein Ruder und eine wasserausgießende Amphore, sie als den Meergott Neptunus kennzeichnen. Unter ihm treibt der Amorknabe mit dem vollen Pfeilköcher sein listiges Spiel. Unterhalb des Gewölkes lugen Putten mit durchsichtigen Schmetterlingsflügeln hervor, die wohl die Tragkraft des Windes andeuten sollen. Echt tiepolesk ist die mittlere Gruppe des Plafonds, deren barocker Einfall an eine ähnliche Darstellung am Soffitto des Palazzo Labia in Venedig erinnert. Dort versetzte der Künstler eine wuchtig lastende Steinpyramide ins Gewölk. Hier läßt er aus einer Licht ausstrahlenden Wolke einen Elephanten hervorragen, auf dessen Rücken die liebreizende, halb verschleierte Gestalt des Glaubens thront. Sie liest in einem Folianten, wie es scheint, ohne Herzensanteil. In der Rechten hält sie das Kreuzesholz. Über ihrem Haupt entrollen drei allerliebste, geflügelte Engelknaben das Wappenbanner der Soderini. Rechterhand tummeln sich ebensolche mit einer Bischofsinful umher. Links von der Fahne stürmt ein trompeteblasender, erwachsener Engel, der jedenfalls die Fama vorstellen soll, davon. Sein Gewand bauscht sich, wie man das im Tiepolowerk oft beobachten kann, beim Fluge in der wehenden Luft bis zur äußersten Grenze des Anstandes hoch auf. Links in gleicher Höhe mit der Allegorie des Glaubens thront auf Wolken eine Engelgruppe, deren eine von einem Putto getragene Gestalt den Krieg versinnbildlicht. Sie ist mit einer Lanze bewehrt, und Kronen sinken vor ihr nieder. Neben ihr streckt der Engel des Friedens einen Siegeskranz empor. Die ganz im Hintergrunde auf einer Wolke gelagerte Männergestalt, die ein römisches Feldzeichen hält, soll wohl ein Krieger sein.

Links auf der einrahmenden Balustrade des Plafonds sitzen die Personifikationen der Gerechtigkeit mit Schwert und Wage und die januskopfartige Verità, die in der Linken einen Spiegel, in der Rechten eine sich krümmende Schlange hält. Oberhalb dieser Frauengestalt überschlägt sich in der Luft ein Putto, der einen mit Quasten verzierten Kardinalshut trägt.

Zu Füßen der Wahrheit erscheint ein Hirschkopf, und seitwärts über der eben beschriebenen Gruppe fliegt ein Putto unter dem Gewölk, das auch hier über den Soffittenrahmen hinausquillt. Alle diese allegorischen Kompositionen wurden nicht gerade aus stimmungstiefen, genialen Eingebungen heraus geboren. Sie sind lediglich auf einen großen dekorativen Zug hin geschaffen. Sie wollen mit ihren rein-malerischen Qualitäten und mit ihren zu wirkungsvollen Silhouetten zusammengefügten farbenheiteren Gestalten lediglich mit einem schönen Sein das Auge erfreuen. — Die Frage nach der Entstehungszeit dieser Fresken hat in jüngster Zeit Henry Boucher[1]) erörtert. Er vermutet, daß sie zwischen den Jahren 1725 und 1730 geschaffen worden seien. Mehrere Erwägungen lassen mich aber dieser Annahme nicht zustimmen.

Im Jahre 1737 ließ Silvano Razzi die bereits angezogene Lebensgeschichte des Pietro Soderini in Padua erscheinen. Wenn nun das Fresko, welches den Einzug dieses florentinischen Patriziers als Gonfaloniere in der Arnostadt darstellt, vor 1737 schon gemalt gewesen wäre, so hätte Razzi wohl ohne Zweifel desselben Erwähnung getan. In die Zeit zwischen 1712—1726 fallen Tiepolos Schöpfungen in venezianischen Kirchen, wie die Figuren der Propheten in der Hospitalkirche, der verschollene Durchzug der Israeliten durchs Rote Meer in demselben Gotteshaus, die Gemälde in der Kapelle der hl. Teresa[2]) und in der Kruzifixkapelle der Scalzikirche.

Im Jahre 1726 scheint der Künstler, der mit diesen Kirchenfresken Aufsehen erregt hatte, den ersten Ruf von auswärts erhalten zu haben. Denn wie Molmenti aus dem städtischen Archiv von Udine ermittelt hat,[3]) wurde Tiepolo in diesem Jahre eingeladen, die Sakramentskapelle im Dome der Hauptstadt von Friaul auszumalen. Und eine ebenfalls von Molmenti in der Biblioteca civica von Udine aufgefundene Notiz vom Jahre 1733

[1]) Revue de l'art ancien et moderne Paris 1901 (10. Mai), Tom. IX.

[2]) Diese Fresken setzt Fr. H. Meißner (op. cit. S. 36) fälschlich ins Jahr 1744 und sagt dazu: » . . . nur daß die Malerei hier etwas robuster und virtuoser in der kräftigeren Wirkung erscheint . . .« Das ist eben Jugendstil.

[3]) Il Carpaccio e il Tiepolo. Op. cit. S. 164. Anmerkung 2.

besagt,[1]) daß Tiepolo in diesem Jahre von seinem Gönner, dem Patriarchen Daniello Delfino, für eine Altartafel mit dem hl. Franziskus von Sales, die er in der »chiesa di santa Maria Maddalena dei Padri del Oratorio« malte, 356 venezianische Lire erhalten habe. Tiepolo scheint also jener im Jahre 1726 an ihn ergangenen Einladung der Stadtväter von Udine Folge geleistet und, den vielen sich dort befindlichen Tiepolowerken nach zu urteilen, geraume Zeit in dieser Stadt gewesen zu sein. Im Juli 1733 verpflichtete er sich vertragsmäßig,[1]) die Colleoni-Kapelle in Bergamo zu restaurieren und mit neuen Fresken zu schmücken, die aber erst im Jahre 1745 ausgeführt wurden. Ich glaube nun, daß der Künstler von 1733 ab durch die Ausmalung des Palazzo archivescovado und durch andere Aufträge in Udine bis etwa um 1736 festgehalten wurde. Im Jahre 1737 malte, wie Molmenti in seiner erwähnten Studie festgestellt hat, in der Villa Valmarana bei Vicenza. Und mit diesen



G. B. TIEPOLO — *Wandfresko in der Villa Soderini zu Nervesa* — EINZUG DES P. T. SODERINI

[1]) Ebenda. Anmerkung 1.

[1]) Ebenda, Seite 160. Anmerkung 1.

Frühschöpfungen, die uns noch am deutlichsten Tiepolos Anschluß an sein hohes Vorbild, Paolo Veronese, vor Augen führen, und die nur wenige barocke Züge aufweisen, haben die beiden Historienbilder von Nervesa unverkennbare Verwandtschaft. Vielleicht hat sie der unermüdlich von einem zum anderen Schaffensorte hin- und herreisende Künstler gleichzeitig mit den Valmaranafresken gemalt. Oder sie sind, da, wie gesagt, der Familienhistoriker der Soderini ihrer im Jahre 1737 keinerlei Erwähnung tut, unmittelbar nach 1737 entstanden.

Es ist ferner bekannt, daß Tiepolo sehr lange Zeit sich derselben Modelle zu bedienen pflegte, und daß man auf seinen Gemälden gleichsam verfolgen kann, wie diese Modelle mit ihm alterten. In dieser Beziehung zeigen die Fresken beider Villen mehrere Übereinstimmungen. Man vergleiche z. B. die Dido des Vergilzyklus in der Valmarana mit der vornehmen Dame, die dem festlichen Einzuge des Pietro Soderini von der Brüstung der Loggia aus zuschaut. In beiden Frauengestalten erkennt man Tiepolos sehr oft von ihm gemalte Geliebte Christina und zwar in gleich jugendlichem Alter. Ferner stelle man den greisen, bärtigen Krieger im Didobilde oder den Saturn der vicentinischen Villa dem Neptun der Forza-Allegorie in Nervesa gegenüber. Diese verwandten Züge und auch solche im Kolorit, das in den Fresken beider Villen noch etwas gedämpft ist, weisen deutlich auf die annähernd gleiche Entstehungszeit dieser Gemälde hin. Da die beiden historischen Fresken der Villa Soderini, wie schon gesagt wurde, noch gewissermaßen Renaissancestimmung atmen, so wäre es sehr wahrscheinlich, daß Tiepolo das barocke Dekkenfresko später malte. In der ganzen Auffassung erinnert es merkwürdigerweise an das Plafondbild des Palastes Rezzonico in Venedig, dessen Entstehungszeit meines Wissens ebenfalls unsicher ist.[1])

AUS DEM ZYKLUS DER GESCHICHTE DER KLEOPATRA (vgl. S. 182)

Bereits im Jahre 1737 schloß Tiepolo mit den Dominikanern der Gesuatikirche zu Venedig einen Vertrag ab. Da er erst 1739 an die Ausführung der gewünschten Gemälde ging, so glaube ich annehmen zu dürfen, daß er bald nach

[1]) Meißners Studie äußert sich hierüber nicht, obgleich sie Abbildungen dieser Palastfresken bietet.



G. B. TIEPOLO SITZUNG DES RÖMISCHEN SENATES 1463

Wandfresko in der Villa Soderini zu Nervesa

der Vollendung der Valmaranafresken die Historienbilder der Villa Soderini in Angriff nahm und im Laufe des Jahres 1738 fertig stellte.

1740 weilt Tiepolo in Mailand und Verona. Von 1743 bis 1744 ist er in der Chiesa dei Carmini und zum zweiten Male in jener degli Scalzi beschäftigt. Da jedoch das Deckenfresko in Nervesa noch offenbar dem Jugendstil angehört und die im Jahre 1745 entstandene Dekoration des Palazzo Labia den Künstler auf der Höhe seiner ausgereiften Eigenart zeigt, so glaube ich die Entstehung der Plafondmalerei zu Nervesa um 1741 oder 1742 ansetzen zu dürfen.

Außer Tiepolo haben sich auch andere zeitgenössische Künstler an der Ausmalung der Villa Soderini beteiligt, worunter die Battaglioli, Zugno, Fiumani und Canale genannt werden.[1]) Um den Einzelanteil eines jeden dieser mehr oder weniger der Schule Tiepolos angehörenden Meister genau nachweisen zu können, müßten erst weitere Werke derselben aufgesucht und geprüft werden, was besonders bei dem nicht unbedeutenden und noch wenig bekannten Canale von Interesse sein dürfte. Nach Tiepolos eigenen Angaben ist offenbar das ebenfalls diesen Saal zierende Porträtbild eines Edelmannes in der Tracht Ludwigs XV. ausgeführt worden. Es stellt vielleicht den Erbauer der Villa, Gaetano Soderini, vor. Ferner scheint auch der Neger, welcher einem Papagei Speise darreicht, auf Giambattistas Entwurf zurückzugehen. Zugno werden, wie ich in Nervesa hörte, eine Juno, die dem heiligen Pfau ein Perlenhalsband umbindet, ferner die Poetenkrönung des Geresio Soderini und die sechs Fresken umfassende Geschichte der Kleopatra zugeschrieben. Dieser zuletzt genannte Zyklus, der noch am meisten tiepoleske Inspiration und stellenweise ungeschickte Anklänge an Paolos Gebeweise widerspiegelt, ist ein handgreifliches Beispiel für den süßlich-weinerlichen und überschwänglichen Stimmungsgehalt des nach Tiepolo jäh hereinbrechenden Verfalls in der venezianischen Kunst. (Abb. S. 180).

[1]) Vgl. Federici, Memorie trevigiane sulle Opere di Disegno. Venezia 1803. vol. II, S. 226, und Ricordo Della Provincia di Treviso di Antonio Caccianiga. Seconda edizione, Treviso 1874. S. 330, 31.

Die Abbildungen auf S. 175, 179, 180 und 181 sind nach einer Photographie von Carl Naya, Venedig.



HEILIGE GRÄBER DES 18. JAHRHUNDERTS

Eine Skizze von DR. PH. M. HALM

II. (Schluß)

Eine andere Gattung bilden jene hl. Gräber, zu deren Aufstellung ein bedeutender Apparat von allem möglichen Kulissen- und Figurenwerk, Hinter- und Vordergründen, Versetzstücken etc. in Anwendung kommt, und die meist ohne Einbeziehung eines Altares als selbständige Bauten in der Karwoche im Chor der Kirche aufgerichtet werden, so daß sie den ganzen Hochaltar mit einer oft riesigen Scheinarchitektur völlig verdecken. Eines der bedeutendsten Werke dieser Art traf ich in der Allerheiligenkirche zu Hall in Tirol.[1])

Unser Blick fällt auf einen großen hallenartigen Raum mit seitlichen, von Säulen getragenen Balkonen. Von links und rechts führen Portale mit Stufen zur Haupt-»Bühne«. Ein wolkiger Hintergrund mit einem Kreuz und Engeln, die Leidenswerkzeuge in Händen halten, schließt die Szenerie rückwärts ab. Unsere Abbildung (S. 185) gibt das Bild für den Karsamstag. Auf der Mittelbühne, von farbigen Glaskugeln beleuchtet, ist die Grabeshöhle mit dem Leichnam Christi sichtbar. Auf dem Grabeshügel sitzen trauernd zu Seiten eines Baumes die Stammeltern des Menschengeschlechtes, Adam und Eva. In der Blätterkrone des Baumes, die kerzentragende Engel umschweben, ist die Monstranz mit dem Allerheiligsten ausgesetzt.[2]) Seitlich des Baumes finden die alttestamentlichen Vorbilder des Todes Christi, die Opferung Isaaks und die eherne Schlange Aufstellung in der typologischen Anschauung, wie sie die christliche Kunst seit dem 12. Jahrhundert in Plastik und Malerei immer und immer wieder darstellte. Vor dem eigentlichen Hochbau aber sehen wir in nischen-

[1]) Vermutlich haben wir in diesem Werke »die Grabvorstellung«, welche der bekannte Freskomaler Hans Georg Asam, der auch Lehrer der Architektur gewesen sei, für die adelige Fräuleinstiftskirche zu Hall gemalt haben soll. Vgl. hierzu Meyer, Allgem. Künstlerlexikon II. 320. Tiroler Künstlerlexikon, S. 18 ff. Riehl, Die Kunst an der Brennerstraße S. 47.

[2]) Wir dürfen sonach in dem Baume nicht nur den »Baum der Erkenntnis«, durch den Adam und Eva gesündigt haben, erblicken, sondern müssen mit Bezug auf den Opfertod Christi als die Vollendung des Erlösungswerkes in ihm auch den »Baum des Lebens« erkennen. In der Anordnung des Baumes über dem Grabe und der Monstranz innerhalb seiner Zweige dürfte vielleicht auch auf die Ausbreitung der Kirche des neuen Bundes — Evangelium Matth. 13, 31—35, Vom Senfkörnlein — hingewiesen sein.

artigen Umrahmungen Propheten, dann Nikodemus, Joseph von Arimathia und die Marien zum Grabe schreiten. Üppige Pflanzengruppen und ein reicher Aufwand buntfarbiger, von rückwärts beleuchteter Glaskugeln und anderer Beleuchtungskörper vervollständigen die in ihrer Art hervorragende Dekoration.

Von geradezu imposanter Wirkung ist ferner jenes »Theatrum«, welches man in der Karwoche in der St. Jakobs-Pfarrkirche zu Innsbruck aufstellt; es rührt aus der Zeit um 1800 her (Abb. S. 189). Der architektonische Aufbau nimmt die ganze Ostwand des Chores ein und wird um den Altar so herumgebaut, daß Mensa, Tabernakel und in dem Obergeschoß der Anlage auch das kleine Gemälde »Maria vom guten Rat«, bekanntlich ein Werk Lukas Cranachs und das bedeutendste Gnadenbild Tirols, der andächtigen Menge sichtbar bleiben. Eine schwere Rustika-Architektur bildet den Unterbau, der sich zu beiden Seiten des Altars in Nischen öffnet, in denen sich einzelne Szenen der Passion, die Dornenkrönung, die Geißelung Christi etc. abspielen. Auch vor diesen seitlichen Bühnen finden, um die unmittelbare Wirkung zu erhöhen, einzelne Figuren, Schriftgelehrte, Soldaten etc., Aufstellung. Über dem Unterbau erhebt sich eine kühne Säulenarchitektur, den Ausblick auf das Gnadenbild offen lassend. Hier in der Mitte baut sich eine Estrade vor, von der aus Christus dem Volke gezeigt wird. Juden und Kriegsvolk in bewegten Gruppen beleben die Szene. Nach oben hin aber schließt eine Engelsgruppe in Wolken die großzügig komponierte Dekoration ab. Ihre Wirkung ist für den von der Westseite unbefangen in die Kirche Eintretenden eine überraschende und trotz manchen Widerstreites der wirklichen Architektur und der fingierten, nur aus Brettern und Leinwand aufgebauten, doch noch überzeugend.

Von einem ähnlichen, offenbar mächtigen hl. Grab weiß Czerny[1]) zu berichten. Propst Johann Georg von St. Florian hatte es 1745 für sein Stift durch den Architekturmaler Francesco Messenta von Lugano herstellen lassen; die Figuren malte der berühmte Bartolomeo Altomonte. Ersterer, der während der Ausführung starb, erhielt 125 Gulden, Altomonte 200 Gulden und für die drei hl. Frauen samt dem auf dem Grabstein sitzenden Engel besonders 12 Gulden. Bei der Feier brannten 450 Grabampeln, wohl mit farbigen Glaskugeln.[1])

[1]) Czerny, Kunst und Kunstgewerbe im Stifte St. Florian, S. 234.

Wie aus dem ebenerwähnten Beispiele erhellt, und wie dies uns ein Blick auf die Innsbrucker und Haller Scheinarchitektur lehrt, haben wir es bei diesen Werken nicht mit Arbeiten untergeordneter Dekorationsmaler, wie meist heutzutage zu tun, sondern mit starken künstlerischen Kräften, die in den Kreisen jener fruchtbaren, farbe-, kompositions- und perspektivegewaltigen Kirchenmaler zu suchen sind, als deren bedeutendster Führer auf dem Gebiete der Perspektive der Jesuitenpater Andrea dal Pozzo, (1642—1709) anzusehen ist. Freilich haben wir ihn uns in Süddeutschland weniger bahnbrechend durch von ihm selbst ausgeführte große Architekturen und Deckenmalereien zu denken; sein Einfluß liegt hier in der weitgreifenden, vorbildlichen Bedeutung seines berühmten Werkes »Perspectiva pictorum atque architectorum«, das 1693 zuerst in Rom erschien und im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts auch in deutschen Übersetzungen vielfach Verbreitung fand. Neben rein theoretischen Unterweisungen und problematischen Entwürfen begegnen wir nun darin auch einer ziemlichen Zahl von prunkvollen Augenblicksdekorationen, die er für die Kirchen seines Ordens zu bestimmten Festen ausführte, und aus denen der enge Zusammenhang jener Passions-Schaustücke in Innsbruck und Hall unzweifelhaft erhellt, wenngleich nicht von unmittelbaren Nachbildungen die Rede sein kann. Aber wie bei den Faprestokünstlern des 18. Jahrhunderts die Hast des Schaffens nicht selten zu Anleihen an Pozzos »Perspectiva« zwang, wenn es galt, in wenigen Monden eine stattliche Kirche mit umfangreichen Deckenbildern zu zieren, so griff wohl auch mancher dieser Künstler, dem es an Zeit oder vielleicht mehr noch an eigener Phantasie gebrach, zu seinem »Pozzo«, um für ein hl. Grab eine jener mächtigen Konzeptionen direkt zu verwerten. In einem Fall wenigstens vermag ich den unzweideutigsten Beweis für diese Annahme zu erbringen. In der Pfarrkirche zu Kenzingen in Baden, einem hochbedeutenden, frühmittelalterlichen Bau, wird an den letzten Tagen der Karwoche ein dem Innsbrucker und Haller ganz ähnliches »Theatrum« aufgeschlagen[2]), eine mächtige, den ganzen Chor einnehmende Scheinarchitektur mit mehreren Geschoßen (Abb. S. 187). Ein breiterer Mittelbau wird von zwei Seitenrisaliten

[1]) Das Modell eines hl. Grabes der besprochenen Art findet sich auch im Saal 32 des Bayerischen Nationalmuseums.

[2]) Ph. M. Halm. Das Theatrum in der Pfarrkirche zu Kenzingen in »Schau ins Land«, Zeitschrift des Breisgau-Vereins »Schau ins Land« XXII (1895) S. 41.

mit balkonartigen Fensteröffnungen flankiert. Die mittlere Säulenhalle und diese seitlichen Fensteröffnungen dienen nun als Rahmen für bildliche Darstellungen von Passionsszenen, die je nach den betreffenden Tagen verändert werden; wir erblicken, um es kurz zu sagen, ein stummes Passionsspiel, so zwar, daß in der Säulenhalle die Haupthandlung, Christus am Ölberg, die Kreuzigung oder die Auferstehung sich abspielt, während auf den seitlichen Balkonen kleinere Szenen dargestellt werden; im Unterbau findet sich das eigentliche Grab. Die ganze Anlage der gewaltigen Szenerie offenbart ein so souveränes Beherrschen von Architektur und Malerei, von Perspektive und Schattenkonstruktion, daß nur ein Dekorationskünstler ersten Ranges als Schöpfer in Betracht kommen kann, wenigstens für den Entwurf, und dieser Meister ist in Andrea dal Pozzo gefunden. Die Tafel 71 des ersten Teiles seines oben erwähnten Werkes (Abb. S. 186) gibt uns ein »Theatrum repraesentans Nuptias Canae Galileae, constructum Romae Anno 1685 in expositione Ven. Sacramenti in Templo Varnesiano Societatis Jesu« und in diesem Schaustück der Hochzeit zu Kana haben wir, von unwesentlichen Änderungen abgesehen, das unzweifelhafte Vorbild für das hl. Grab in Kenzingen und zugleich auch einen der untrüglichsten Beweise für die Verwertung Pozzos diesseits der Alpen.

Unschwer aber lassen sich auch die Beziehungen der Komposition Pozzos mit dem hl. Grab von Innsbruck und Hall erkennen. Für diese »Theater« erscheint als besonders bezeichnend die Anlage einer Hauptszene und zweier seitlicher Flügel mit kleineren Szenen. Wer erinnert sich hier nicht der Dreiteilung der Schaubühne in Oberammergau, dem altbayerischen Passionsdorfe, in dem einem alten Gelübde gemäß die gesamte Einwohnerschaft alle zehn Jahre »den Passion« oder »die Kreuzesschule« in Wirklichkeit agiert. Und zweifelsohne bestehen auch zwischen den geschilderten hl. Gräbern und der Ammergauer Bühne enge Verbindungen. Wenn Trautmann[1]) zu der Annahme gelangte, daß die Bühne der Ammergauer Passion in ihrer typischen Gestalt der Dreiteilung nicht von der altdeutschen Mysterienbühne[2]) abzuleiten sei, sondern sich vielmehr als die durch das Medium der Jesuiten nach Altbayern verpflanzte Bühne der italienischen Renaissance darstelle, so ist dem bedingungslos beizupflichten. Diese Behauptung findet durch die stummen Passionsspiele der hl. Gräber eine gesicherte Bestätigung. Erwägt man, daß hinsichtlich der künstlerischen Gestaltung der hl. Gräber seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und mehr noch im 17. Jahrhundert ein Bruch mit der mittelalterlichen Tradition erfolgte, das heißt, daß sich aus den plastischen Grabdarstellungen und Grablegungen allmählich der bühnenartige Kulissenaufbau entwickelte, so muß man unzweifelhaft in den Hauptvertretern und Förderern des geistlichen Schauspiels zur Zeit der Gegenreformation, in den Jesuiten, die ursächlichen Faktoren dieser Wandlung erblicken. Die Bühne der Jesuiten fußt auf der Bühne der italienischen Renaissance, wie sie mit ihren perspektivischen Prospekten uns schon Sebastiano Serlio in seinem Werke »d'Architettura«[1]) schildert, und wie sie mit einer Art plastischer Kulissengänge sich noch im antikisierenden »teatro olympico« des Palladio in Vicenza[2]) erhalten hat. Die wichtigste Station in der Entwicklung der Kulissenbühne, auf die es doch vor allem für unser Thema ankommt, aber bildete Florenz, wo 1594 das erste eigentliche Musikdrama zur Aufführung gelangte[3]), mit der Schule Bernardo Buontalentis[4]) (1536 bis 1608), dessen Nachfolger in der Leitung des Szenariums des Florentiner Theaters, Giulio Parigi, gest. 1635, zur Osterzeit auch ein heiliges Grab, »castrum doloris«, erbaute, das uns der vielgereiste Joseph Furttenbach (1591—1667) bezeichnenderweise als eine »sehr zierliche heroische und schöne Prospektiva« schildert.[5]) Dieser Fall ist aber keineswegs vereinzelt für Italien; vielmehr kannte der Süden, wie wir den Berichten Ricobonis

[1]) Trautmann, Oberammergau und sein Passionsspiel 1890 S. 90 ff.

[2]) Traube, Zur Entwicklung der Mysterienbühne II. in »Schauspiel und Bühne«, Beiträge zur Erkenntnis der dramatischen Kunst von Lepsius und Traube, 1880, II, 15.

[1]) Sebastiano Serlio, D'Architettura, libro secondo — Trattato sopra le Scene, Venetia 1540.

[2]) Vollendet 1584 durch Scamozzi. Vgl. Burkard, Gesch. der Renaissance in Italien II, 376 — Durm, Die Baukunst der Renaissance in Italien, S. 328. Es entbehrt hier nicht des Interesses, daran zu erinnern, daß nach Palladio—Scamozzi's Theater in Vicenza im Jahre 1658 auch das kurfürstl. Opernhaus in München erbaut wurde; 1802 wurde dieser Bau abgetragen. S. Lipowsky, Nazional Garde-Jahrbuch für das Königreich Baiern, 1814, S. 18. — Lipowsky, Baierisches Musiklexikon, S. 425.

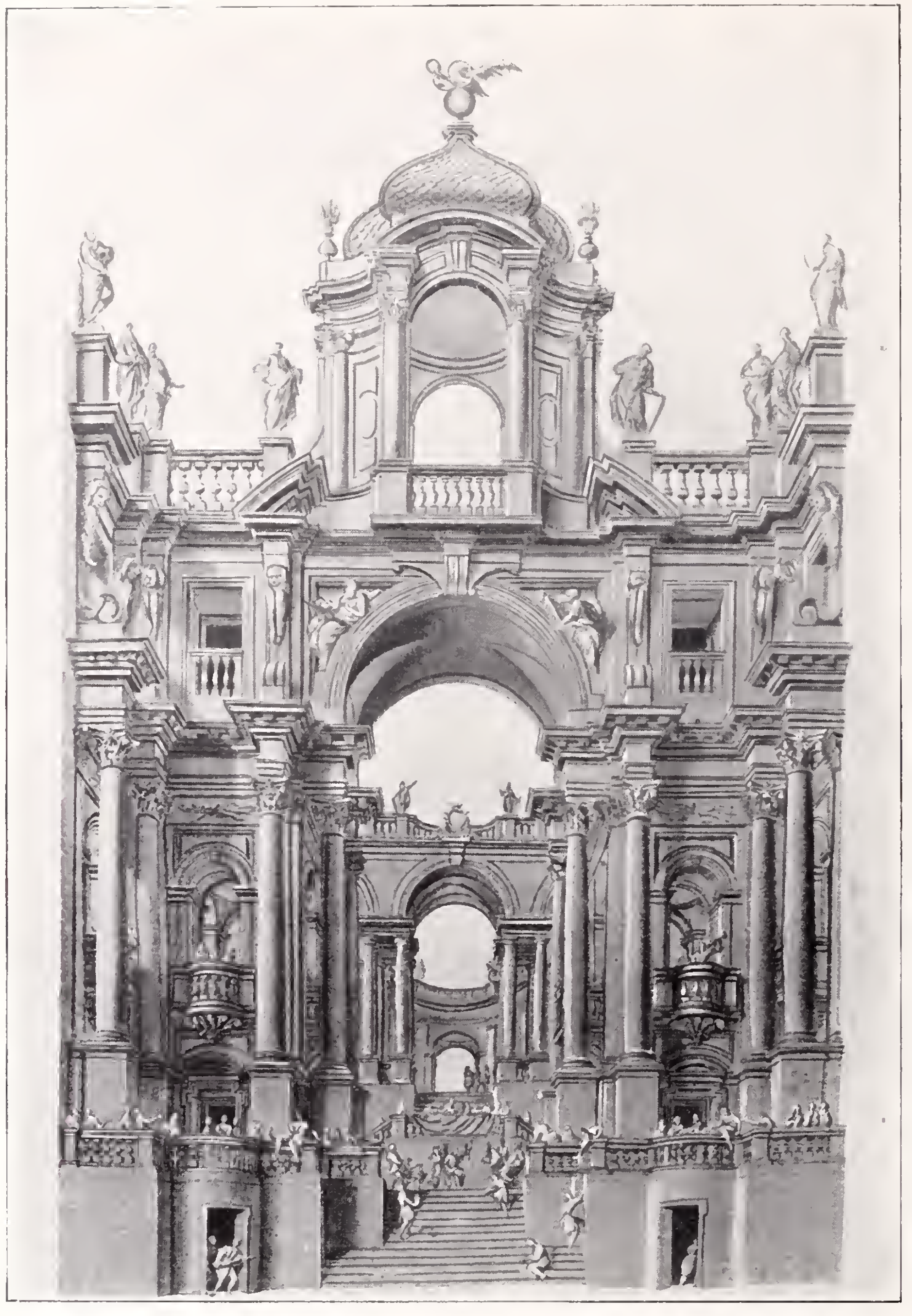
[3]) Das goldene Buch des Theaters 1902, Nr. 710.

[4]) Gurlitt, Geschichte des Barockstils in Italien, S. 247. — Furttenbach, Newes Itinerarium Italiae 1627, S. 81 ff.

[5]) In vorermeltem Pallast / wurde auff ein Zeit / und am Charfreytag / durch anordnen deß Hochverständigen und Weitberümten Herren Giullio Parigi / (den ich auch für meinen werthen Patronen / Herren und Lehrmeister berühme) als Ingegnier del Gran Ducca di Toscana, in einem gantz beschlossenen finstern großen Saal / ein sehr zierliche Heroische / und schöne Prospectiva oder sepoltura santa auffgericht. Ihr fazia / wie nit weniger das gantze Werck war mit Wolcken umbgeben / darob sassen an



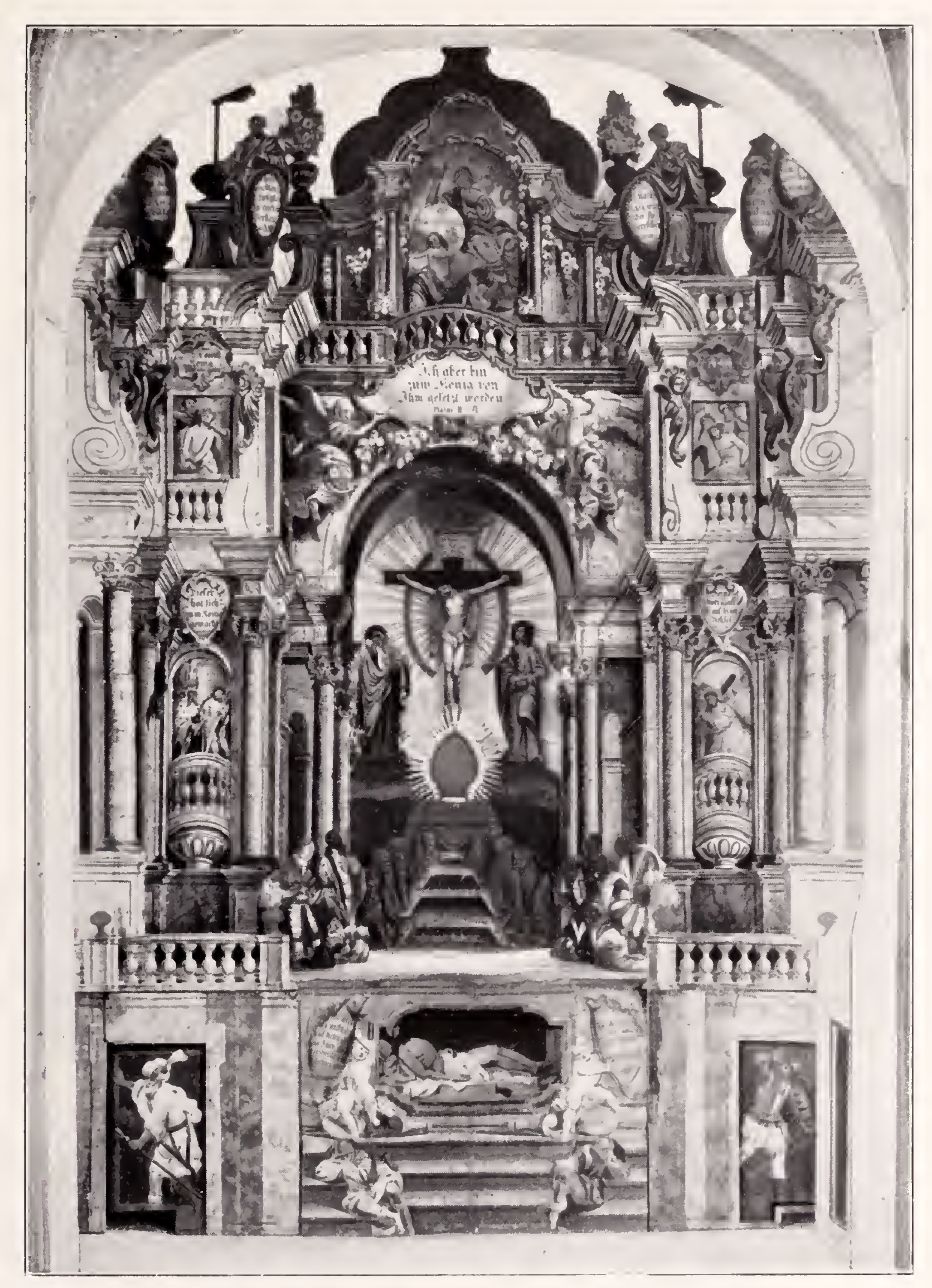
HEILIGES GRAB ZU HALL IN TIROL



ANDREA DAL POZZO THEATRUM DER HOCHZEIT ZU KANA

und Furttenbachs[1]) entnehmen können, die hl. Gräber so gut wie ihre Vorläufer, die Osterspiele. Die Errungenschaften der fortschreitenden Bühnenausstattung kamen nun den religions-didaktischen Schauspielen der Jesuiten ganz besonders zu statten.[2]) An Stelle der lebendigen Aktion aber traten schließlich die aus Brettern oder Pappe ausgeschnittenen Figuren, wie sie selbst Serlio schon kannte und wie sie uns in den hl. Gräbern des 18. Jahrhunderts zum Teil noch erhalten blieben. Wenn Trautmann zur Beweisführung für die Behauptung, die Ammergauer Bühne fuße auf der altitalienischen, als Bindeglied zwischen Palladio-Scamozzis »teatro olympico« und der Oberammergauer dreiteiligen Bühne des Jahres 1850 das von dem Jesuiten Pozzo im Jahre 1685 zur Feier des vierzigstündigen Gebetes in il Gesù zu Rom aufgestellte

etlichen Orten Engel die liessen sich mit gar lieblicher Musica hören. Man sahe in die ferne und sehr weit nach wohl verstandener Prospectivischer Art wohl einwarts durch einen Wald die Statt Jerusalem / zur rechten Seitten aber das castrum doloris oder sepulchrum Dominicum welches bey 8Spannen lang und ungefährlich 6Spanne hoch gar zierlich / wie ein wolgestalter Sarch gemodulirt und mit schwartzem Sammat gantz überzogen; darauff dann eine grosse Summa lauter der köstlichsten Diamanten ja das gantze Werck einig und allein mit Diamanten übersetzt daß deren Menge nicht zu beschreiben / Oben auff dem Sarch lage ein guldene Kron auch mit Diamanten besetzt darzwischen erzeigte sich wol dreyer Spannen lang / ein gantz guldener Palmenzweig / der nicht weniger auch mit Diamanten besetzt / und zu oberst desselbigen / als an seinem vordersten Zweyg / und im Bogen / da hangete der gar grosse weitberühmte Diamantstein. Was aber diß für ein Schatz und aufsehen gewesen mag der verständige genugsam selber erachten / in dem die verborgene zwischen dem Gewilck stehende Liechter ihren Glantz also scharpff auff diese Diamanten geworffen / derer splendore oder Schein aber solchermassen zurückgefallen daß es nicht anders / sonderlich der grosse Diamant / als wie die Sternen am Himmel geleuchtet. . . . . . Ferner sahe man viel andere Vertieffungen / sonderlich etliche Persohnen in den Hellischen Flammen



HEILIGES GRAB IN KENZINGEN

ligen / die also natural gemacht / als ob man die Stromenfewr darzwischen herauß flammen sehen thete mit sonderbarer Geschicklichkeit und Stellung viel hundert Oel-Lampen / so bißweilen gezogen wurden. Jedoch ihr corpus nicht / sondern allein ihr splendore oder Glantz also in den Saal herauss gefallen, / daß es Tag zu seyn das Ansehen hatte. Bey disem allem war ein lieblichs Wesen / daß der Mensch darüber verzuckt / und nit anderst als das Irdische Paradeyß anzuschawen gewesen. Furttenbach, Newes Itinerarium Italiae 1627, S. 81 ff.

Anm. z. S. 186 — [1]) L. Riccoboni, Histoire du théâtre italien I (1730) S. 110 und 258. Furttenbach, Newes Itinerarium Italiae 1627, S. 194 und Taf. 15.

[2]) Über die geistlichen Schauspiele der Jesuiten vergl. Lipowsky, Materialien zur Geschichte der Schauspielkunst überhaupt, besonders aber in Baiern im »Nazional

»Theatrum« mit der Hochzeit zu Kana abbildete,[1]) so könnte man jetzt ebenso gut hiefür die Passionsdekoration der Innsbrucker oder Kenzinger Pfarrkirche heranziehen.

Wir sehen, diese hl. Gräber in Bühnenform, wie sie uns namentlich das 18. Jahrhundert bewahrt hat, stellen, was bisher ganz übersehen wurde, wichtige Glieder einer Entwicklungskette dar, denen nicht nur lediglich für die kirchliche Kunst Bedeutung zukommt. Sie sind lebendige Zeugnisse des romanischen Einflusses auf das Bühnen- und Schauspielwesen in Süddeutschland und zählen wohl zu den ältesten uns erhaltenen Beispielen der Kulissenkunst.

Es ist sicher anzunehmen, daß der Gebrauch solcher hl. Gräber ein ziemlich verbreiteter, allgemeiner war, denn Resten solcher begegnete ich auf manchem Kirchenboden. Ohne irgend empfehlen zu wollen, diese Dekorationen wieder aufleben zu lassen, kann man sich doch nicht versagen, darauf hinzuweisen, welch eine gewaltige Kluft gähnt zwischen den öden, dem Ernste des Passionsgedankens so wenig gemäßen Fabrikerzeugnissen der Neuzeit und diesen künstlerisch hochbeachtenswerten Schöpfungen der Architektur und Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts. Auch auf diesem Gebiete harren des christlichen Künstlers noch — man möchte fast sagen — bisher ungekannte Aufgaben, deren Lösung ebenso schwer als dankbar und ersprießlich wäre. Wohl dem Umstande, daß die christliche Kunst seit ungefähr hundert Jahren keinen neuen würdevollen bildlichen Ausdruck für das erschütternde Drama der Passion im Sinne der hl. Gräber gefunden hat, ist es vorwiegend zuzuschreiben, daß man immermehr sich daran gewöhnte, seine Zuflucht statt zum Künstler zum Treibhause zu nehmen — ein zweifellos glücklicher Ausweg, der in der symbolischen Deutung der Pflanzen- und Blumen-Arrangements als Grabesgarten (Joh. 19, 41) auch eine gewisse Berechtigung beanspruchen kann.

Mag nun da oder dort noch das »Theatrum« eines alten hl. Grabes Aufstellung finden, mag uns ein nüchternes schrank- oder truhenartiges Brettergestell die Gruft des Herrn und eine Blumendekoration Joseph von Arimathias Garten versinnbilden, eines wird man bei den hl. Gräbern, wenigstens jenen Süddeutschlands, Tirols und Oberösterreichs, fast nie vermissen — die farbigen, von rückwärts beleuchteten Glaskugeln. Gerade dem Umstande, daß uns ihr Anblick so wohlbekannt und altgewohnt anmutet, dürfen wir es zuschreiben, daß man ihnen bisher keine tiefere Beachtung schenkte, keine weitere Bedeutung beimaß. Sie waren und sind einmal da, und niemandem drängte sich je die Frage auf, woher dieser eigenartige Schmuck der hl. Gräber gekommen, geschweige denn, daß der Versuch unternommen worden wäre, dieser Frage einmal wissenschaftlich näher zu treten; denn die da und dort gehörte Auslegung, der Lampen- und Lichter- und damit auch der Kugelschmuck entspreche dem Worte der Schrift bei Jesaias 11, 10: »Sein Grab wird herrlich sein«, ist als eine einer bestehenden Tatsache erst später unterschobene Deutung anzusprechen. Eine beweiskräftige Erklärung für die Herkunft und Anwendung dieser Kugeln aber ist damit keineswegs gegeben. Und doch verlohnt es der Mühe, dieser Frage nachzugehen, denn diese eigenartigen Beleuchtungskörper werfen, wie wir sehen werden, ihr Licht auch noch auf ein anderes Gebiet. Halten wir als Richtschnur fest, daß wir in den stattlichen hl. Gräbern des 18. Jahrhunderts mit Kulissen, Soffitten und Hintergründen einen direkten Ausläufer der italienischen Bühne der Renaissance zu sehen haben, so genügt es, den für die Geschichte der modernen Bühne noch viel zu wenig beachteten »Trattato sopra le scene« des Sebastiano Serlio[2]) zu lesen, um auch diesen eigenartigen Beleuchtungskörpern zu begegnen. Serlio spricht dort von den Prospekten der Bühne mit den mannigfachsten Gebäuden,

---

Garde Jahrbuch für das Königreich Baiern« 1814, S. 4 ff., und von Reinhardstöttner. Zur Geschichte des Jesuitendramas in München im »Jahrbuch für Münchener Geschichte« von Reinhardstöttner und Trautmann III (1889), S. 53. Trautmann, Oberammergau und sein Passionspiel 1890; besonders Kapitel III »Altbayern und die Schauspielkunst«. Von großer Bedeutung für unser Thema erscheint die Nachricht, daß der Gebrauch, den neubekehrten Heidenchristen die Geheimnisse der christlichen Religion auf dem Wege dramatischer Vorstellungen anschaulich zu machen und packend nahe zu bringen, in den alten Jesuitenmissionen sehr verbreitet war und sich in Südindien zum Teil bis heute erhalten hat. Auf Ceylon befanden sich, wie der calvinische Prediger Barzäus in seiner »Wahrhaftigen und ausführlichen Beschreibung der Insel Ceylon« (Amsterdam 1676) bemerkt, meist bei allen Kirchen Theater oder Schaubuden, wo von den portugiesischen Jesuitenpatres an hl. Tagen geistliche Historien dem Volke fürstellig gemacht wurden.. S. Die Passionsdarstellungen der Kamloop-Indianer in Britisch-Columbien in »Die katholischen Missionen«, B. XXXIII (1905), S. 152. Wir sehen also auch hier, wie in der Zeit der Gegenreformation, das Bestreben der Jesuiten durch sinnenfällige Reize das Bekehrungswerk zu fördern.

[1]) Trautmann, Oberammergau und sein Passionsspiel 1890, S. 93.

[2]) Seb. Serlio, D'architettura, Libro secondo, Venedig 1540.

die je nach Bedarf mit kleinen, mittelgroßen und großen Leuchten, welche wie Diamanten, Rubine, Saphire, Smaragde etc. wirkten, aufs prächtigste geziert wären und weist darauf hin, daß die viereckigen und runden Öffnungen an den Friesen und Bogenzwickeln der Gebäude, die man auf den beigefügten Holzschnitten von Szenerien usw. sähe, alle mit verschiedenfarbigen Transparenten ausgestattet zu denken seien (»sono tutti i lumi artificiati di varii colori transparenti«). Und in dem Kapitel »De' lumi artificiali delle Scene« führt er des weiteren aus, wie man diese »Kunstlichter« fertige. Es handelt sich zunächst um die Herstellung farbiger Flüssigkeiten, die dann in Glasgefäße (boccie = Kugeln) zu füllen seien. Ammoniak in Wasser gelöst, soll dem Saphir gleichen, Safran in diesem blauen Wasser gelöst, gebe eine Smaragdfarbe, verdünnter Rotwein täusche Rubinen, weißer Wein Topase und Chrysoprase vor usw., gewöhnliches filtriertes Wasser aber stelle den Diamant dar. »Ma senza dubio l'acqua pura passata pel feltro, contrafatà li diamanti.« Die mit den so gewonnenen Flüssigkeiten gefüllten verschiedenartigen Glasgefäße, Kugeln etc. müßten dann hinter den gemalten Stücken (cose dipinte) so aufgestellt werden, daß sie durch die runden, quadratischen oder rautenförmigen Öffnungen hindurchschauten. Hinter den Glasgefäßen aber sollen Öllämpchen brennen und die farbigen Strahlen durch die Öffnungen werfen; wolle man aber einen besonders starken Schein, so solle man sich statt des Lämpchens einer Fackel oder Kerze bedienen, hinter der man dann als Reflektor eine glänzend neue Barbierschüssel aufstellen könne. Statt der Glasgefäße mit far-

HEILIGES GRAB IN DER PFARRKIRCHE ST. JAKOB ZU INNSBRUCK

bigen Flüssigkeiten könne man schließlich auch in der Masse gefärbte Glasplatten verwenden.

Es kann kaum einem Zweifel begegnen, wenn wir also auch den Gebrauch der farbigen Glaskugeln auf die italienische Bühne der Renaissance zurückführen. Freilich kennt man sie so gut wie gar nicht mehr zur Ausstattung von Architekturteilen, aber ihre Aufgabe, zur Erhöhung der festlichen Pracht mitzuwirken, erfüllen sie, selbst wenn sie nur in bunten Reihen aus den Pflanzen herausleuchten oder wie z. B. in Hall als Früchte gemalter Laubpforten wirken, noch ebenso jetzt wie vor drei- oder fast vierhundert Jahren. Wann solche Glaskugeln bei uns zuerst Verwendung fanden, dürfte sich jetzt kaum mehr mit Sicherheit nachweisen lassen, zumal die Nachrichten über diese eigenartigen Beleuchtungskörper ebenso wie über die ältere Bühnenbeleuchtung überhaupt nur sehr spärlich und unklar fließen[1]). Als Vermutung aber läßt es sich wohl annehmen, daß auch hier die Jesuiten die Mittler waren.

Diese Betrachtung über hl. Gräber konnte das Thema nur flüchtig skizzieren. Wenn noch erhebliche Lücken zu ersehen sind, so ist sich der Verfasser dessen wohlbewußt; aber ein Tadel dürfte ihm deshalb kaum erwachsen. Denn einmal fehlten so gut wie alle Vorarbeiten über das eigentliche Thema selbst, und zweitens ermangeln wir noch einer gründlichen Kenntnis des Bühnenapparates des 16., 17 und 18. Jahrhunderts. Dann aber ist auch zu berücksichtigen, daß das Studium des positiven Materials, d. h. der erhaltenen hl. Gräber dadurch wesentlich erschwert wird, daß diese immer nur einige wenige Tage sichtbar werden, um dann ein Jahr lang wieder in irgend einer Requisitenkammer von künftiger kurzer Auferstehung und lichter Pracht und Herrlichkeit zu träumen. Die Kunst des Barock, des Rokoko und Zopfs war lange dem Spott und der Verachtung preisgegeben, der Untergang manchen hl. Grabes mag dadurch besiegelt worden sein. Man hatte die Bedeutung der Zeit, ihr künstlerisches Leben nicht erkannt. Heute wissen wir es anders; möge durch diese Erkenntnis auch unser Besitz an alten hl. Gräbern gesichert werden! Nicht nur ihr künstlerischer und kunstgeschichtlicher sondern auch ihr kulturgeschichtlicher Wert fordert ihre Erhaltung. Denn wir haben gesehen, daß, wie die hl. Grabdarstellungen und Grabkapellen des Mittelalters als mit dem geistlichen Schauspiele und der Mysterienbühne in enger Beziehung und in ursächlich wechselseitigem Zusammenhange stehend anzunehmen sind, auch in diesen Augenblicksdekorationen der Karwoche noch der Gedanke an die alten Osterspiele nachklingt, die in veränderter Form in den geistlichen Schauspielen, namentlich der Jesuiten, wieder auflebten. Dann aber hat uns unsere Untersuchung auch noch gelehrt, daß in diesen Kulissenbauten mit den eigenartigen Beleuchtungseffekten der farbigen Glaskugeln sich die letzte Tradition der Schaubühne der italienischen Renaissance verkörpert.[1])

[1]) Nicht ganz ohne Belang erscheint es, daß die Chronik von Weilheim eigens erwähnt, im Jahre 1724 seien zum ersten Male beim hl. Grabe in der Pfarrkirche »Grabkugeln« zu sehen gewesen. (Böhaimb, Chronik der Stadt Weilheim 1865, S. 125.)

[1]) Für Nachrichten bezw. Abbildungen noch bestehender alter hl. Gräber würde der Verfasser dieser Skizze sich zu großem Dank verpflichtet fühlen.

KUNST UND SCHULE

Von E. GUTENSOHN

I. Das Erziehungsziel und die ästhetische Erziehung

Wenn wir bei den Pädagogen nach dem Zweck und Ziel der Erziehung fragen, so kann die Antwort je nach dem religiösen oder philosophischen Standpunkt des Gefragten verschieden lauten; sind ja besonders im Laufe der letzten zwei Jahrhunderte verschiedene pädagogische Systeme aufgetreten, die, von der Philosophie ihrer Zeit mehr oder weniger beeinflußt, diese Frage verschieden beantworten. Wir gehen aber gewiß nicht fehl, wenn wir mit den christlichen Pädagogen das Erziehen definieren als »die absichtliche und planmäßige Einwirkung des Erziehers auf den Zögling, damit dieser in allen späteren Verhältnissen seine diesseitige und jenseitige Bestimmung erreichen kann.« Es ergibt sich aus dieser Definition ein näherer formaler Zweck, der darin besteht, den Zögling zur sittlichen Selbständigkeit zu führen, und ein entfernter liegendes Ziel, das in dem dadurch ermöglichten Erreichen seiner irdischen und ewigen Bestimmung liegt. Indem wir nun unsern Weg weiter verfolgen, teilen wir die gesamte Erziehungstätigkeit ein in eine negative, besser: prohibitive, die auf die Unterdrückung der im Zöglinge vorhandenen bösen Neigungen und auf Abwehr schlimmer Einflüsse von außen gerichtet ist, und in

eine positive, die in der harmonischen Entwicklung und Ausbildung der im Menschen liegenden Anlagen und Kräfte besteht. Diese »harmonische Entwicklung« wollen wir freilich nicht im Sinne Rousseaus verstanden wissen, der den Menschen als von Natur aus völlig gut erklärte, auch nicht im Sinne jener Humanitätsschwärmer, die als Ideal der Erziehung bezeichnen: »Der Mensch soll zu der idealen sittlichen Menschenschönheit erzogen werden, wie sie das klassische Altertum uns gezeigt hat«, oder: »wie wir sie aus der Entwicklung der Kulturgeschichte der Menschheit erkannt haben«. Wir erinnern an das Wort Goethes: »Mag die geistige Kultur nur immer fortschreiten, der menschliche Geist sich erweitern wie er will: über die Hoheit und sittliche Kultur des Christentums, wie es in den Evangelien schimmert und leuchtet, wird er nicht hinauskommen«. Dazu hat das Christentum das Schönheitsleben des Menschen auf eine wesentlich höhere Stufe gehoben, fordert auch Schönheit der Seele und erzeugt sie durch die Liebe. Eine wörtlich »gleichmäßige« Entwicklung der Seelenkräfte ist nicht denkbar, schon deshalb nicht, weil diese in den verschiedenen Menschen verschieden vorhanden sind, sie wäre aber auch verkehrt, da nicht alle und unter allen Umständen gleichen Wert haben. Harmonie ist auch nicht ein gleichmäßiges Zusammenklingen einer gewissen Anzahl zusammengehöriger Töne, sondern es gehört wesentlich zu ihr, daß in diesen zusammenklingenden Tönen einer sei, um den sich alle wie um ihren Mittelpunkt einen, der die übrigen beherrscht, ein Grundton muß durch das Ganze hindurchklingen. Dieser Grundton ist die Erziehung zu einem edlen sittlichen Charakter. Von jeher stand darum auch das ethische Moment in der gesamten Menschenbildung oben an; man hat es nicht bloß in der Erziehung, wie es sich von selbst versteht, gepflegt, sondern ihm auch im Unterricht seinen Platz angewiesen. Wer den Menschen zur Vollkommenheit des Charakters erziehen will, wird freilich mit der bloß »natürlichen« oder philosophischen Ethik nicht zufrieden sein; er wird die Ethik auf die Religion stützen und deshalb auch das eigentlich religiöse Moment stets berücksichtigen. Darauf hat die christliche Schule allezeit Wert gelegt. Der Mensch ist aber auch Kind seines Vaterlandes, daraus folgt die Pflege des patriotischen Moments, die wir darum gleichfalls überall betont finden. Ein Moment aber, und zwar ein gewiß nicht unwichtiges, ist in der Bildung seit langem mehr oder weniger vernachlässigt worden: das ästhetische. Die Erziehungskunst des letzten Jahrhunderts insbesondere hat unter dem Eindrucke der gewaltigen Fortschritte der Wissenschaft und Technik, sowie des hastenden Erwerbslebens, das alle Verstandeskräfte im »Kampf ums Dasein« in Anspruch nahm, der Jugendbildung ein vorwiegend intellektuell-realistisches Gepräge aufgedrückt, dabei kam die Gemütsbildung und das dieselbe in hervorragender Weise fördernde Mittel der ästhetischen Erziehung zu kurz. Eine solche Erziehung bildete Menschen, die zwar in Wissenschaft, Technik u. s. w. oft bedeutendes leisten, die aber bei aller sonstigen Bildung oft geradezu blind sind für das Schöne, besonders in der bildenden Kunst. Und im Volke: wo haben wir da noch die schlicht-schöne, naive Volkskunst früherer Zeiten? Es scheint wirklich, daß das Überwuchern der intellektuellen Bildung die ästhetischen Keime in der Menschenbrust nicht nur in der Entfaltung hindert, sondern oft geradezu erstickt. Nun ist es zwar richtig, daß die Vernachlässigung der ästhetischen Erziehung nicht jene verhängnisvollen Folgen nach sich zieht, wie die Verabsäumung der intellektuellen und namentlich der religiös-sittlichen Erziehung; wenn aber der ganze Mensch gebildet werden soll, wenn alle menschlichen Vermögen so entwickelt und gepflegt werden sollen, daß ein gesichertes Gleichgewicht zwischen ihnen hergestellt wird, dann darf auch die ästhetische Bildung nicht verkümmert werden. Durch sie wird der Mensch aus dem Gemeinen und Rohen in eine reinere, edlere Sphäre emporgehoben, in welcher die wahre Sittlichkeit am besten gedeihen kann, also der ganze Erziehungszweck damit gefördert. Darum gebührt ihr auch ein Platz in der Schule.

Es soll jedoch nicht behauptet werden, daß die ästhetische Bildung bisher aus der Schule überhaupt ausgeschlossen gewesen sei. Der Lehrer, der seine Schüler zur Reinlichkeit, Ordnungsliebe und Wohlanständigkeit erzieht, hat damit der ästhetischen Erziehung bereits vorgearbeitet. Gewisse Unterrichtsfächer stehen direkt im Dienste des Schönen; zu nennen sind von diesen in erster Linie Zeichnen (mit Schönschreiben) und Musik (Gesang). Der Zeichner übt nicht nur sein Auge im richtigen Sehen, Abschätzen, Vergleichen und Unterscheiden, er übt auch den Sinn für Regelmäßigkeit und Harmonie und veredelt seinen Geschmack durch Anschauen und produktives Wiedergeben schöner Formen. Von ähnlicher, wenn auch nicht so großer

Bedeutung für die ästhetische Erziehung wie der Zeichenunterricht ist der Schönschreibunterricht. Auch hier wird durch das Vorführen und richtige Wiedererzeugen schöner Formen das Wohlgefallen am Schönen geweckt und damit der ästhetische Sinn gebildet. — Was der Zeichen- und Schönschreibunterricht für das Auge, das leistet der Musikunterricht für das Ohr. Wer in rechter Weise Musik pflegt oder hört, wird dadurch zu edlem Genusse erzogen und im Gemüt verfeinert. Besondern Wert verlangt der Schulgesang als Mittel der Steigerung schon vorhandener ästhetischer Stimmungen, also durch seine Verwendung in anderen Unterrichtsfächern, so im Religionsunterricht (Kirchenlied), im Geschichtsunterricht (patriotische Lieder), in der Heimats- und Vaterlandskunde, beim Turnen u. s. w.

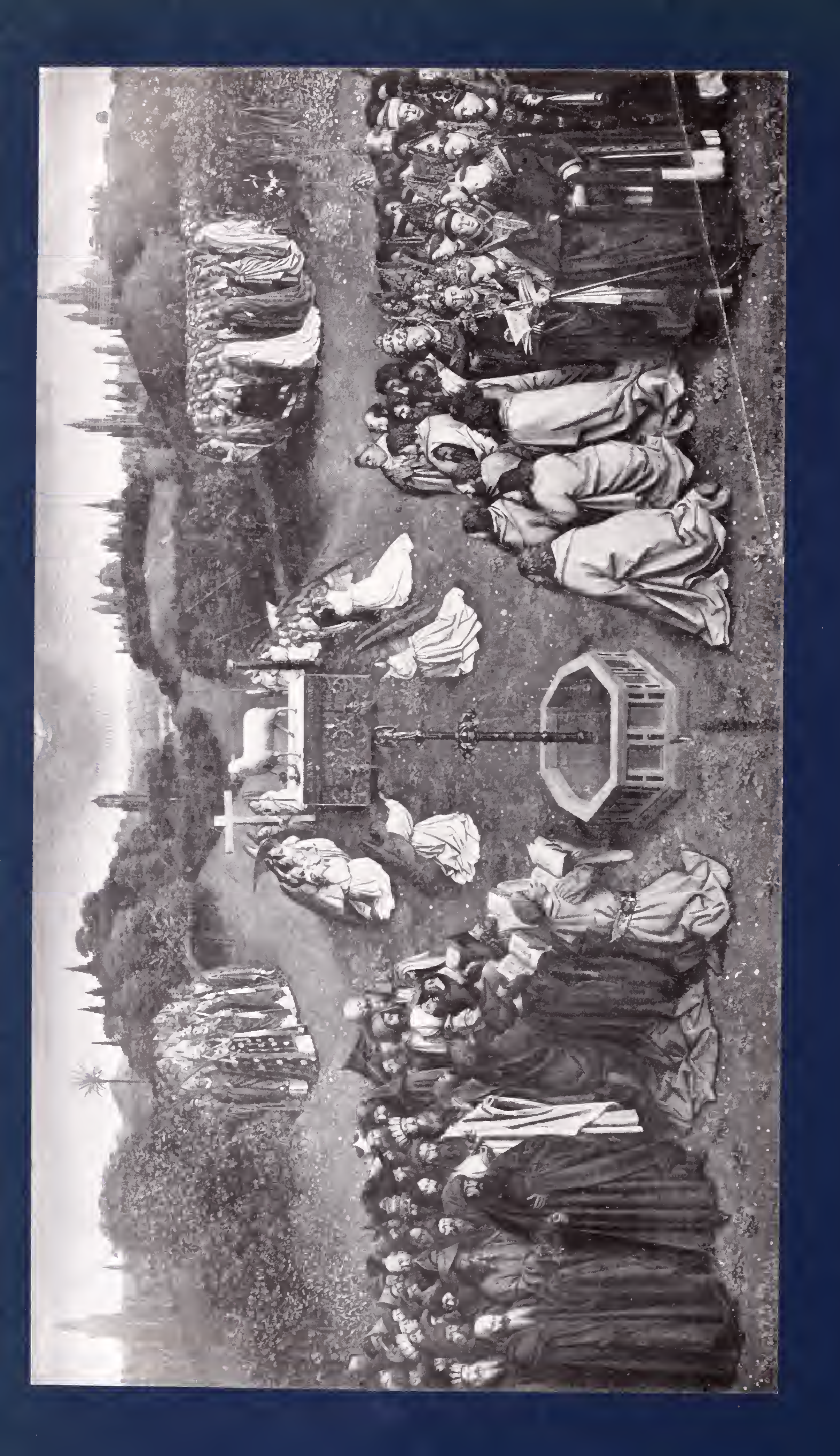
Von den übrigen Fächern, die nicht direkt im Dienste der ästhetischen Erziehung stehen, die aber ästhetische Momente bieten, steht der Religionsunterricht obenan. Beweis hierfür bietet uns die religiöse Poesie aller Zeiten, von den Psalmen Davids angefangen bis zu den religiösen Dichtungen der Neuzeit, und ebenso die religiöse bildende Kunst mit ihren reichen Schätzen in Malerei, Plastik und Architektur. Zudem ist die Ausübung der Religion in ihrem herrlichen Gottesdienst mit seiner bedeutungsvollen Liturgie durch und durch ästhetisch. (Kein Wunder darum, wenn das frommgläubige Volk oft mehr wahre Bildung an den Tag legt als so mancher Spötter, der sich für sehr gebildet hält!) Daß ferner die hehren Gestalten der heiligen Geschichte auch ästhetisch wirken, braucht wohl nicht erst bewiesen zu werden. Pflanzt also die Schule echte Religion in die jungen Herzen, so schafft sie dadurch wahrhaft schöne Seelen. Auch die Welt- und Vaterlandsgeschichte bietet in ihren Helden, wie auch in manchen Zügen und Ereignissen ästhetische Momente, die sich verwerten lassen. »Hier gilt es in der Hauptsache, Personen zu malen, welche durch sittliche Reinheit, hervorragende Intelligenz, durch Mut und feste Haltung über die Alltäglichkeit hinausragen. Frischer, lebendiger Vortrag mit Benützung dichterischer Bilder und Gleichnisse, Hinweis auf etwa vorhandene Denkmäler der Kunst jener Zeit, Anwendung veranschaulichender Darstellungen, alles das hilft den Zweck erreichen, Wohlgefallen am Dargestellten zu wecken.« (Mittenzwey.) Gerade die heutzutage geltende Methode in der Geschichte, welche nicht in einer Aneinanderreihung von Namen, Tatsachen, und Zahlen besteht, sondern aus dem überreichen Stoff das Wichtigste und Beste in begrenzten Bildern dem Schüler vorgeführt wissen will, läßt die ästhetischen Momente recht herausheben. Der Geographieunterricht kann insbesondere dann ästhetisch wirken, wenn der Lehrer es versteht, in seinem Vortrag die Landschaft recht lebendig zu schildern und wenn seine Worte durch gute Bilder veranschaulicht werden können, wodurch auch die Phantasie des Schülers angeregt wird. Als weitere Ergänzung möge dann noch die Betrachtung heimatlicher Kunstdenkmäler hinzutreten, sofern diese Aufgabe nicht dem Geschichtsunterricht zugewiesen wurde. — Ungemein fruchtbar für die ästhetische Erziehung ist auch der naturkundliche Unterricht. Ist ja doch die Natur voll von Schönheiten. Die Naturkörper mit ihren mannigfaltigen Formen und Farben, das Leben und Weben in der Natur, all das bietet eine Fülle ästhetischer Momente. — In hervorragender Weise dient der ästhetischen Erziehung auch der Sprachunterricht, insbesondere ein gutes Lesebuch. Wenn dasselbe klassische Musterstücke von ästhetischem Werte enthält, die den Schülern zum vollen Eigentum gemacht werden, dann ist geschehen, was man hier verlangen darf. Die Stücke sollen für jede Altersstufe so passend ausgesucht sein, daß der Lehrer nicht allzuviel mehr zu dozieren und zu interpretieren hat, denn durch solches Zerpflücken geht der poetische Duft verloren. Daß das Lesebuch auch künstlerisch gute Illustrationen enthalte, ist eine Forderung, die wir glücklicherweise immer häufiger erfüllt sehen. Ästhetische Momente bietet ferner der Turnunterricht, der deshalb mit Recht auch die »Ästhetik der Bewegung« genannt wird, sowie der Handarbeits- und Handfertigkeitsunterricht. Es gibt also in der Schule Gelegenheit genug, das Wohlgefallen am Schönen zu wecken und zu bilden.

Sind nun diese »ästhetischen Momente« bisher auch überall berücksichtigt worden? Wir getrauen uns nicht, unbedingt nein zu sagen, wagen aber auch kein ja. Die letzten Jahrzehnte waren die Zeit der umfangreichen Lehrpläne; es wurde der meiste Wert auf ein examinier- und prüfbares Wissen und Können gelegt, Lehrer und Schüler wurden gehetzt und gedrillt, bis endlich das Wort »Überbürdung« immer lauter ertönte und man zugleich zur Einsicht kam, daß mit einer glänzend bestandenen Prüfung noch nicht das Ideal der Bildung erreicht ist. Allmählich kam nun die Umkehr von diesem falschen Wege.

(Forts. folgt.)

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer; Verlag der Gesellschaft für christl. Kunst, G. m. b. H.
Druck von Alphons Bruckmann. — Sämtliche in München.







HUBERT VAN EYCK
(vermutlich)



JAN VAN EYCK
(vermutlich)

DER GENTER ALTAR

Von Dr. KARL VOLL

Das 15. Jahrhundert hat eine Bewegung in der Kunst der europäischen Völker hervorgerufen, die den mittelalterlichen Stil für immer beseitigte, und da diese Bewegung bis in den Beginn des 19. Jahrhunderts nachgezittert hat, so hat man sich gewöhnt, die Kunsttätigkeit vom Beginn des 15. Jahrhunderts bis zur französischen Revolution mit dem Sammelnamen der neueren Kunst zu bezeichnen. Man stellt diese Richtung, die als die Basis des künstlerischen Schaffens das mehr oder weniger intensive Studium der sichtbaren Körperwelt betrachtet, der mittelalterlichen gegenüber, die — mit allerdings sehr beachtenswerten Ausnahmen — das Herausarbeiten der geistigen Stimmung als erste Aufgabe betont. Auf den lyrischen Stil folgte der epische.

In Bezug auf die Malerei ist die Zeit um 1420 entscheidend gewesen. Aber das erste vollendete Kunstwerk der neueren Malerei ist erst für 1432 datiert. Der Genter Altar der Brüder van Eyck ist in jeder Hinsicht das ehrwürdigste Denkmal dieses Umschwunges in der Entwicklung der Malerei. Er steht an ihrer Schwelle so imposant und großartig wie die wuchtigen Pylonen vor den ägyptischen Tempeln.

Über die Entstehungsgeschichte des Genter Altars wissen wir nichts als was uns die auf dem Rahmen angebrachte, erst im 19. Jahrhundert wiederentdeckte Inschrift lehrt. Sie war in leoninischen Reimen abgefaßt, deren Wortlaut, wie es scheint, schon von dem Künstler, der sie auf den Rahmen gesetzt hat, in der ersten Zeile insofern zerrüttet wurde, als er zwischen der ersten und zweiten Vershälfte den Familiennamen desjenigen Malers, der den Altar begonnen hatte, einfügte. Außerdem ist der Anfang der dritten Zeile nicht voll erhalten, so daß wir einige Worte ergänzen müssen. Hier folgt der Wortlaut, wie ihn der gelehrte Kenner der mittellateinischen Dichtkunst, Professor Traube wiederherzustellen versucht hat.

Pictor Hubertus [e Eyck] maior quo nemo repertus,
Incepit pondusque Johannes arte secundus,
[Suscepit laetus] Judoci Vydt prece fretus
VersV seXta MaI CoLLoCat aCta tVerI.

Die Inschrift setzt den 6. Mai 1432 alter Zählung als das Vollendungsdatum des Altares fest. Als Stifter wird genannt Jodocus Vydt. Dieser stammte aus einer angesehenen Genter Familie, die jedoch nicht unter die Ersten des stolzesten Gemeinwesens der Niederlande gehörte. Aber durch seine Heirat mit Elisabethe Burluut trat Josse Vydt in den Kreis einer der bedeutendsten Familien von Gent ein und durch deren Einfluß, wie auch offenbar durch seine persönliche Tüchtigkeit, stieg er langsam zu den höchsten Ehrenstellen empor, die ein Genter Bürger nur erlangen konnte. Er ist schließlich sogar Oberbürgermeister geworden und scheint ungeheuere Reichtümer besessen zu haben. Noch nach seinem Tode war sein Haus dasjenige, in dem die fremden Fürstlichkeiten einlogiert wurden. Josse Vydt und seine Gemahlin wurden in



DER GENTER ALTAR, GESCHLOSSEN

der Hauptkirche von Gent begraben, die damals nach Johannes dem Täufer, später aber nach St. Bavo, benannt wurde. Dort wurde im rechten Querschiff der Kirche, das seitdem abgebrochen worden ist, das mächtige Altarwerk aufgestellt. Heute ist es in einer rechten Seitenkapelle notdürftig untergebracht, schwer zu sehen und nicht mehr imstande, seine große Wirkung auszuüben. Auch sind heutigen Tags in der Bavo-Kirche nur noch die Mittelpartien im Original erhalten, die Flügel gelangten im Anfang des 19. Jahrhunderts in das Berliner Museum; zwei einzelne Figuren, Adam und Eva, sind in die Brüsseler Galerie gekommen.

Der Genter Altar hat von jeher als ein Hauptwerk der gesamten Malerei gegolten und muß schon im 15. Jahrhundert eine Art künstlerischen Wahrzeichens der mächtigen Scheldestadt gewesen sein. Sein Ansehen war so groß, daß die Genter ihn durch die verschiedenen Jahrhunderte eifersüchtig und treu bewahrten, und daß selbst ein Herrscher, wie Philipp II. von Spanien, sie nicht vermochte, ihm den Altar für seine Sammlung abzutreten. Dieser ausgezeichnete Kenner und Sammler von Meisterwerken der altniederländischen Schule mußte sich mit einer Kopie begnügen, die Michel Coxien für ihn anfertigte. Sogar im Bildersturm wurde der Altar geschont und erst der neueren Zeit war es vorbehalten, ihn zu zerlegen und zum Teil aus Gent zu entführen.

Das Thema ist die Anbetung des Lammes. Sie wird in ganz deutlichem Anschluß an ähnliche Vorschriften behandelt, wie sie einige Jahrhunderte vorher im Malerbuche vom Berg Athos für dieses Sujet gegeben worden waren. Die Erinnerung an mittelalterliche Kunstweise ist nicht nur in der geistigen Auffassung des Themas zu finden, sondern auch in der formalen Behandlung. Der Künstler verlegt den Vorgang in zwei Welten: in die irdische, die den unteren Teil der Komposition und in die oberirdische, die den oberen bildet. Wenn der Altar geöffnet war, sah man dementsprechend zwei Reihen von Darstellungen übereinander. Das Mittelbild der unteren Reihe zeigt eine herrliche Landschaft, in deren Mitte das Lamm auf einem reich geschmückten Podium steht und sein Blut in den Meßkelch fließen läßt, wäh-



DER GENTER ALTAR, GEÖFFNET



VOM GENTER ALTAR DER STIFTER JODOCUS VYDT

Detail von der Außenseite, vgl. S. 194

rend ein Kreis von Engeln in ehrfurchtsvoller Entfernung um das Podium gereiht ist und dem Lamm seine Verehrung bezeigt. Vor dieser Gruppe steht der stattliche Brunnen mit dem Wasser des Lebens. Auf dem weiten Plan der Wiese sind dann in kräftig zusammenfassender, gegen den Mittelpunkt drängender Komposition die Scharen der heiligen Männer und Frauen verteilt, die Zeugen des hehren Schauspiels sind. (Abb. Sonderbeilage.)

Auf den Flügeln, deren rechts und links je zwei sind, bewegen sich durch eine ebenfalls herrlich gedachte Landschaft die gerechten Richter, die Streiter des Herrn, die Eremiten und die heiligen Jungfrauen zur Wiese, wo das Lamm Gottes thront. Über diesem mystischen, aber eben doch auf der Erde sich abspielenden, Vorgang schweben die seligen Bewohner des Paradieses, weltentrückt und doch gewissermaßen als Zeugen des geheimnisvollen Vorganges, der sich dort unten abspielt. In ihrer Mitte thront, angetan mit Prunkgewändern, Christus als König der Könige. Rechts von ihm sitzt Johannes der Täufer, mit prophetischer Gebärde auf ihn weisend, links sitzt Maria, in stille andächtige Lektüre eines kostbar ausgestatteten Gebetbuches versunken. Diese drei Mittelfiguren sind in erhabener Größe gehalten und ragen weit über das Maß der übrigen Personen hinaus. Rechts und links von ihnen ertönt das Hosianna der Engel, begleitet von dem sanften Spiel der Orgel und andrer Instrumente. Als Abschluß der Reihe der Himmlischen und als Überleitung zu dem hehren Schauspiel auf der Erde stehen rechts und links die ernsten Gestalten von Adam und Eva. Von der Hand Gottes selbst gebildet und als Stammeltern des Menschengeschlechtes stehen sie zwischen denen, die oben in der Glorie des Himmels schweben und denen, die drunten auf der Erde den Triumph des Lammes verehrend mitfeiern dürfen. (Abb. S. 195.) Wenn der Altar geschlossen war, zeigten die Außenseiten der Flügel in herkömmlicher Weise die Verkündigung durch den Engel Gabriel. Darunter knien die Stifter Jodocus Vydt und Elisabethe Burluut, getrennt durch die Gestalten des heiligen Johannes Evangelista und des heiligen Johannes Baptista, der Schutzpatrone der Kirche. (Abb. S. 194.)

Da der Altar nicht mehr als Ganzes in St. Bavo erhalten ist und da seine Reste obendrein in der engen Kapelle sehr ungünstig aufgestellt sind, können wir seine Gesamtwirkung nicht mehr recht beurteilen und müssen uns in dieser Hinsicht von alten Kopien und großen, photographischen Reproduktionen belehren lassen. Trotz solcher mißlicher Umstände darf man dem ungeheuren Werk im Vergleich zu seinen Vorgängern eine überraschende Geschlossenheit und Einheitlichkeit der Komposition und Wirkung nachrühmen, wie sie vorher in der Tafelmalerei und wohl auch im Fresko die nordische Kunst nicht gekannt hat. Die einzelnen Darstellungen sind untereinander dermaßen fest verbunden, daß sie als selbständige Gebilde gar nicht gedacht werden können und ihr Leben erst erhalten, wenn sie in Zusammenhang mit dem ganzen Werke gebracht werden. Oben wurde gesagt, daß selbst in formaler Hinsicht der Meister sich an die schon lange festgesetzten, mittelalterlichen Vorschriften gehalten hat und das ist auch in vielen Details nachzuweisen; aber nichtsdestoweniger erscheint der Altar gerade durch seine so außerordentlich fest geschlossene Komposition als eine neue Tat innerhalb der Kunstgeschichte. Das Verstreute und Regellose, das trotz einer gewissen äußerlichen, mit arithmetischen Hilfsmitteln arbeitenden Symmetrie die Kompositionen des früheren Stiles kennzeichnet, macht einer Kunstauffassung Platz, die die strengste innere und malerische Regelmäßigkeit der Entwicklung zum Gesetze hat. Hier herrscht zum ersten Male künstlerische Disziplin.

Die großartige Gesetzmäßigkeit im Aufbau des Ganzen darf wohl als das entscheidende Moment für die Betrachtung des Altares gelten; jedenfalls wird für unsern heutigen Standpunkt jenes andere Moment, das bis jetzt bei der Beurteilung in den Vordergrund geschoben wurde, zurücktreten: das ist das Verhältnis zur Landschaft. Man pflegte bis jetzt zu sagen, das Entscheidende in dem Genter Altar liege darin, daß hier zum ersten Male im Norden die Kunst vom Himmel auf die Erde geführt worden sei. Man führte als Beweis hiefür die prachtvollen landschaftlichen Partien an, die der Anbetung des Lammes als Szenerie dienen. In der Tat ist auch nicht zu leugnen, daß die vorhergehende Malerei ähnlich verständnisvoll behandelte Landschaften durchaus nicht aufzuweisen hat, aber trotz alledem sind die vielgerühmten Landschaften des Genter Altars weit entfernt davon, ein getreues Abbild der Natur zu geben. In dieser Hinsicht hat man mit Recht gesagt, daß der Genter Altar nichts Neues in der Kunst bedeute. Jan van Eyck hat wohl viele Dinge, Pflanzen, Bäume, Steine usw., die er draußen in der Natur gesehen hat, mit einem vor ihm nirgendwo zu konstatierenden Verständnis nachgebildet, aber er besaß trotzdem nicht die Fähigkeit und jedenfalls auch nicht die Absicht, die Landschaft als Ganzes um ihrer selbst

willen darzustellen. Hierüber hat uns besonders Felix Rosen in seinem Werke: »Die Natur in der Kunst« höchst schätzenswerte Aufklärungen gegeben.

In anderer Beziehung dagegen darf der Genter Altar Anspruch erheben, das Naturstudium von Grund aus reformiert zu haben. Der Menschenleib, bekleidet und unbekleidet, wurde mit einer vorher unbekannten Schärfe und Genauigkeit wiedergegeben, die ein Studium von höchster Eindringlichkeit voraussetzt. Es ist dabei interessant zu beobachten, daß innerhalb des umfangreichen Werkes sich verschiedene Entwicklungsstufen dieses Studiums der Menschengestalt nachweisen lassen. Wenn nun der Altar nach einem einzigen künstlerischen Prinzip behandelt wäre, so müßte es demnach nicht schwer sein, die früheren Entwicklungsstufen von den späteren zu scheiden und darnach die Entstehungszeit der einzelnen Partien wenigstens annähernd zu bestimmen. Aber die beiden Reihen der Innenseiten sind offenbar nach verschiedenen Rücksichten angeordnet, die Figuren der oberen Reihe haben eine dekorative Fernwirkung zu leisten, während die untere Reihe, die ohnedies durch die zelebrierenden Geistlichen und die Altargeräte für größere Entfernung nicht mehr sichtbar war, derart gearbeitet wurde, daß sie erst bei der Betrachtung aus der Nähe ihre Schönheit enthüllte. Da die Behandlung der großen, dekorativen Tafeln von der Feinarbeit der kleineren an sich schon abweichen mußte, so können, wie man sieht, etwaige Verschiedenheiten des Stiles auch noch durch andere Gründe verursacht sein, als durch Verschiedenheiten im Zeitpunkt der Entstehung, und so ist es schwer, aus stilistischen Gründen die Aufeinanderfolge der einzelnen Tafeln festzustellen. Im allgemeinen neigt man dazu, die untere Reihe als die künstlerisch weiter fortgeschrittene und darum als die später vollendete anzusehen. Diese Annahme wird auch wohl berechtigt sein. Die Figuren der oberen Reihe machen, mit Ausnahme der Gestalten von Adam und Eva, einen etwas altertümlichen Eindruck. Der Stil ist hier noch ziemlich befangen; trotz der unleugbaren technischen Meisterschaft ist eine gewisse Härte und Regungslosigkeit nicht zu verkennen. Es geht nicht gut an, den Mangel an frischerem, geistigem Leben allein auf Rechnung der dekorativen Fernwirkung zu setzen. Man kann das vielleicht am besten bei den singenden Engeln beobachten; diese stehen unvermittelt, fast abstrakt, im Raume. Das Detail der Musikinstrumente ist trotz der glänzenden Technik nicht gerade glücklich in die Bildwirkung einbezogen. Es liegt etwas Sprödes und Hartes in diesen beiden Gruppen und man kann sogar sehen, daß der Künstler, als er sie anfertigte, sich in einem gewissen Kampf der Anschauungen befunden hat. Die einzelnen Engelsköpfe sind trotz der großen Mannigfaltigkeit der Haltung doch alle nach dem gleichen Schema gezeichnet; sie sind sämtliche nur Abwandlungen desselben Typus und man kann leicht beobachten, daß die Vielfältigkeit des Ausdrucks insofern scheinbar ist, als der Künstler nicht eine Gruppe von verschiedenen jungen Sängern, sondern gleichsam nur das wechselnde Mienenspiel einer einzigen Person dargestellt hat. Gerade diese Sänger, die soviel bewundert wurden als Werk einer mit größtem Glück auf die Wiedergabe des Individuellen und Momentanen ausgehenden Kunst, zeigen, daß ihr Urheber noch mit den Lehren der mittelalterlichen Art zu kämpfen hatte, die das Typische dem Individuellen vorzog. So mögen denn die singenden Engel das Erste sein, was vom Genter Altar entstanden ist, und da die Verkündigung auf der Außenseite, was die Figuren betrifft, ziemlich gleichartig ist, in der Behandlung des Details sich aber etwas geschmeidiger erweist, so mag sie die nächste Etappe darstellen. (Abb. S. 200, 201 u. 194.)

Die drei großen Mittelfiguren der oberen Reihe muten in ihrer Umgebung fast fremdartig an. Sie sind von einer Feierlichkeit, die selbst innerhalb dieses erhabenen Denkmals religiöser Malerei etwas ungewöhnlich ist. Die Pracht der Gewänder, die eindrucksvolle Stille der Figuren scheinen manchem nicht zu den übrigen Tafeln zu stimmen. Darum glaubte man in ihnen die Tätigkeit eines anderen Künstlergeistes erkennen zu dürfen und wollte sie als die Arbeit des in der Inschrift genannten Hubert van Eyck auffassen. Wenn aber des Verfassers Ansicht richtig ist, daß bei den Figuren der oberen Reihe mit dekorativen Absichten gerechnet werden muß, dann werden diese drei Gestalten doch nicht so fremdartig erscheinen dürfen. Sie würden sogar hinsichtlich ihrer malerischen und inneren Bedeutung als der logische Abschluß der ganzen Komposition und somit als das Werk des Künstlers zu betrachten sein, der den übrigen Altar gemacht hat. Dabei kann sich der Verfasser des Gefühles nicht erwehren, daß die vielbesprochene Feierlichkeit der Stimmung mit verhältnismäßig äußerlichen Mitteln erreicht ist und daß diese Figuren so recht konzentriert nicht gehalten sind. Sie werden auf die Ferne vorzüglich gewirkt haben, aber ihr innerer Gehalt mag doch wohl überschätzt worden sein. Wenn

wir nun diese drei Mittelfiguren im ganzen oder auch nur in der technischen Ausführung als Jans Werk betrachten dürften, dann würden sie wohl unmittelbar nach den musizierenden Engeln und der Verkündigung entstanden sein. (Abb. unten.)

Die übrigen Teile des Altares, d. h. die Gestalten von Adam und Eva und die untere Reihe der Innenseite rücken ebenso sehr zu einer stilistischen Einheit zusammen, wie die bisher besprochenen Teile des Altares, dermaßen, daß sie als die später vollendete Gruppe erscheinen, während jene die frühere bilden. Aber selbst, wenn wir den Altar auf diese Weise in zwei Gruppen gliedern, so bezieht sich das doch nur auf die zeitliche Entstehung; ein so tiefgehender Unterschied, der auf zwei getrennte Künstler-Individualitäten zu schließen erlaubte, soll damit nicht angedeutet sein. Die Aufstellung zweier getrennter Gruppen würde gut zu dem passen, was wir über die Geschichte des Altares und der Brüder van Eyck wissen. Da Hubert 1426 gestorben ist und die Inschrift seiner Mitarbeiterschaft so ehrenvoll gedenkt, muß der Altar wohl schon vor 1426 begonnen worden sein. Da aber ferner Jan durch seine portugiesische Reise und seinen Aufenthalt in Lille von den Jahren 1428—1429 ziemlich lange Zeit von Gent abwesend gewesen ist, so muß die Arbeit eine große Unterbrechung erfahren haben. Diese macht es denn auch erklärlich, daß ein solch großer Unterschied zwischen den zwei erwähnten Gruppen zu beobachten ist. Wir haben auch einen äußeren Grund für die Annahme, daß die untere Reihe nach Jans portugiesischer Reise falle: die Landschaft verrät in Bäumen und Pflanzen eine solch große Kenntnis südlicher Vegetation, daß sie nur aus des Künstlers eigner Anschauung der Gegenden erklärt werden kann, wo jene Bäume wachsen. Ganz zwingend ist freilich dieser Schluß nicht; denn es wäre ja immerhin möglich, daß der Künstler auch früher schon einmal in südlichen Ländern geweilt habe.



HIMMELSKÖNIGIN



CHRISTUS ALS HERRSCHER



JOHANNES DER TÄUFER

Vom Genter Altar, vgl. S. 195

Der Hauptunterschied der zweiten Gruppe

gegenüber der ersten liegt in der frischen Unmittelbarkeit der Wirkung, die früher z. B. bei den musizierenden Engeln wohl schon angestrebt, aber nicht im gleichen Grad erreicht worden war. Wir begegnen hier zum ersten Male in der neuen Kunst einem Stil, der mit klarem Zielbewußtsein darauf ausgeht, jedem Ding seinen bestimmten Namen zu geben. Felix Rosen hat in dem oben erwähnten Buch darauf aufmerksam gemacht, daß der Künstler bei der Schilderung der Pflanzenwelt eine an Gelehrsamkeit streifende und für die damalige Zeit unerhörte Kenntnis ihrer Lebensbedingungen verrät, die über das, was man scharfe Beobachtung zu nennen pflegt, weit hinausgeht. So setzt der Maler die Pflanzen, die schattigen Standort lieben, ganz richtig in den Schatten und die lichtliebenden in das Freie. In gleicher Weise wurden die Vertreter der einzelnen Menschenklassen charakterisiert. Es ist bewundernswert, mit welchem Freimut, mit welcher psychologischen Ausdrucksfähigkeit und mit welcher Vielseitigkeit in der Darstellung der einzelnen Körper und Köpfe der Künstler die buntfarbigen Scharen der Heiligen, die zur Anbetung des Lammes ziehen, geschildert hat. Die frühere Kunst bildete einen Heiligen wie den andern, sie liebte den vielstimmigen Massengesang des Halleluja und legte gar keinen Wert darauf, die einzelnen Sänger zu unterscheiden. Ihr waren im vollen Sinne des Wortes vor Gott alle Menschen gleich. Bei der Genter Anbetung des Lammes herrscht eine nicht minder feierliche Stimmung, aber es wird nicht mehr mit Massen gearbeitet, sondern jeder einzelne trägt sein ganz bestimmtes Teil dazu bei, um die Festlichkeit recht hehr und erhaben zu gestalten, und jeder einzelne benimmt sich ganz so, wie es seinem Charakter und seiner Stellung entspricht. Alle sind sie heilige Leute, aber die stolzen Ritter Christi kommen doch mit ganz anderem Selbstgefühl daher, als die demütigen Einsiedler; wie ernsthaft sind die Apostel und Kirchenväter und wie liebenswürdig wirkt die Anmut der heiligen Jungfrauen!



VOM GENTER ALTAR — SINGENDE ENGEL

Vgl. S. 195

Die Betonung des Einzelnen geht so weit, daß in der Tat das Bild den Eindruck macht, aus lauter Detailstudien zusammengesetzt zu sein. Das spricht sich vielleicht am deutlichsten in der Landschaft aus, die in der Weise, wie sie der Künstler gebildet hat, in der Natur nicht vorkommt. Sie besteht aus einer Anzahl von Einzelmotiven, die nach dem Gesetz der Symmetrie angeordnet sind. Die hohe Vollendung, mit der diese Detailpartien ausgeführt wurden, und das sichere Gefühl für kraftvoll harmonische Wirkung, mit der sie aneinandergereiht wurden, macht einen so starken Eindruck, daß man sich der Täuschung hingibt, als sei das Ganze ebenso treu nach der Natur gebildet wie das Einzelne. Aber ein unbefangenes Auge sieht nur zu bald den wahren Tatbestand, daß es sich hier um eine gewissermaßen mosaizierende Technik handelt.

In neuerer Zeit wird die untere Reihe der

Innenseite als der interessanteste Teil des Altares betrachtet. Die selten hohe Qualität der detaillierenden Behandlung ließ diese Tafeln als das Beste erscheinen, was uns an Feinmalerei aus der gesamten alten Kunst erhalten ist. Das Lob ist auch nicht unverdient, aber das Urteil der früheren Jahrhunderte, die den Genter Altar schlechtweg als die Tafel von Adam und Eva bezeichnete, ist doch sehr beherzigenswert. In der Tat sind die beiden Stammeltern derjenige Teil in der gesamten Komposition, der unbedingt die größte Wirkung hervorbringt. Sie besitzen nicht die Schönheit der übrigen Teile; sie sind sogar in mancher Hinsicht unschön und es fehlt ihnen etwas von der tiefen, inneren Belebung, die besonders die untere Reihe auszeichnet; aber so sieghaft wie in diesen beiden Figuren offenbart sich die Meisterschaft ihres Urhebers doch nirgends. Hier hat der Künstler den Stil seiner mittelalterlichen Vorgänger so völlig überwunden, daß eine Verbindung zwischen ihnen und ihm gar nicht mehr denkbar zu sein scheint. In den übrigen Teilen des Altares erkennt man da und dort den Zusammenhang mit der Vergangenheit, aber hier stehen wir durchaus auf dem Boden einer neuen Zeit. Der Maler hat seine Aufgabe geradezu vollkommen gelöst. Diese Aufgabe, die er sich mit einer für damals besonders beachtenswerten Kühnheit gestellt hat, war die rücksichtslos naturtreue Darstellung des nackten Menschen an sich. Die Gestalten von Adam und Eva sind die ersten wirklichen Akte der neueren Kunst und sie sind nicht nur die ersten, sondern bis auf den heutigen Tag die besten, soweit die Frage der absoluten Wahrheit in Betracht kommt. In späteren Jahrhunderten haben Maler wie Tizian, Correggio und Rembrandt Akte von noch freierem Leben, von viel höherer Schönheit und von viel stärkerer Unmittelbarkeit geschaffen, aber keinem ist es wieder gelungen, das Abbild des Menschen in solcher Treue zu bilden. Hier offenbart sich ein fast wissenschaftlich fundiertes Verständnis für den Organismus des Baues. Es wird nicht nur die äußere Erscheinung des Leibes malerisch geschildert, sondern der Künstler legt ganz bewußt großen Wert darauf, in den Formen der Gliedmaßen auch deren Funktionsbedeutung erkennen zu lassen. Er bildet nicht nur alle Gelenke richtig und bewegungsfähig, sondern er zeigt auch, in welchem Zusammenhang sie untereinander stehen und welche Aufgabe sie im Organismus des Körpers zu erfüllen haben. Wichtig ist nun dabei der Umstand, daß der Künstler sich frei von alledem zeigt, was man korrekt nennt. Man sieht deutlich, daß es ihm nicht gerade leicht gefallen ist, solch außerordentliche Treue zu erreichen. Er hat sich während der Arbeit



VOM GENTER ALTAR MUSIZIERENDE ENGEL

Vgl. S. 195

augenscheinlich einem intensiven Studium der von ihm hier behandelten Probleme hingegeben und als ein sichtbares Zeichen dafür sehen wir heute noch mit Überraschung die vielen Korrekturen, die sogenannten Reue-





DIE GERECHTEN RICHTER DIE STREITER CHRISTI

Vom Genter Altar; vgl. S. 195

Konzessionen an den mittelalterlichen Stil gemacht hatte, sich hier vollkommen zu befreien trachtete. Jedenfalls steht die technische Ausführung und die Formenbehandlung den Werken, die bald darnach von Jan van Eyck bezeichnet und datiert wurden, ganz besonders nahe, so daß sie stilistisch und zeitlich von ihnen nicht getrennt werden können.

Eine alte, durch Karel van Mander überlieferte Nachricht sagt, daß der Altar für die Herzöge von Burgund gemalt worden sei, und in der Tat glaubt man in einem, wohl von dem Künstler selbst retouchierten Kopf auf dem Flügel der Ritter Christi den Herzog Jean sans peur zu erkennen. Im Widerspruch zu dieser Nachricht steht nun allerdings

züge an diesem Werke, das für den ersten Blick den Eindruck der mühelos erreichten Vollkommenheit macht.

Die Frage nach der Entstehungszeit der Gestalten von Adam und Eva wurde neuerdings, wohl mit Recht, dahin beantwortet, daß sie erst geschaffen wurden, als der übrige Teil des Altares schon fertig gestellt war. Dazu würde auch der eben geschilderte Charakter des gesteigerten Naturstudiums sehr gut passen; wir würden uns den Fall so zu denken haben, daß der Maler, der in den früher entstandenen Partien noch mancherlei

die Angabe, die die Inschrift des Altares selbst macht und die den Jodocus Vydt als Stifter nennt. Wenn Karel van Mander wirklich nicht unrecht hat, dann wäre der Altar zunächst wohl auf Bestellung des 1419 ermordeten Herzogs Johann begonnen und dann auf Veranlassung des Josse Vydt durch Jan van Eyck vollendet worden. Es ist ja nicht unmöglich, daß diese Anschauung richtig sei oder daß, wie Professor Six in Amsterdam kürzlich behauptet hat, Wilhelm IV. von Holland der erste Auftraggeber gewesen ist. Wir können diese Hypothesen weder beweisen

noch widerlegen. Sie scheinen mir jedoch, solange sie nicht besser gestützt werden können, recht vorsichtige Behandlung zu verdienen. Was die alte, von Karel van Mander schon mitgeteilte Ansicht betrifft, daß die Herzöge von Flandern die Stifter seien, wobei wir nach dem angeblichen Bildnis des Jean sans peur doch wohl an diesen zu denken hätten, so kann auch sie zurzeit bloß notiert, aber nicht diskutiert werden. Jean sans peur war der Vater Philipps des Guten und es ist doch sehr unwahrscheinlich, daß Philipp der Gute, dieser reiche und kunstfreundliche Fürst, ein für seinen Vater begonnenes Werk auf Kosten eines, wenn auch noch so angesehenen und reichen Bürgers von Gent habe vollenden lassen. Noch weniger wahrscheinlich ist es endlich, daß unter solchen Umständen die Inschrift nur den Josse Vydt als Donator genannt hätte.



DIE HEILIGEN EINSIEDLER



DIE HEILIGEN PILGER

Vom Genter Altar; vgl. S. 195

Die beiden Stifter Josse Vydt und seine Frau sind in Lebensgröße auf den Außenseiten kniend und mit betend erhobenen Händen dargestellt, umrahmt von engen, gotischen Bögen, die den großen Gestalten nicht gestatten würden, sich zu erheben. Der Mann ist mit meisterlicher Individualisierung porträtiert und darf in dieser Hinsicht als das erste durchaus naturwahre Bildnis der neueren nordischen Kunst bezeichnet werden. Es ist von einer sehr eingehenden Charakteristik, die auf irgend welche idealisierenden oder gar verschönernden Kunstgriffe durchaus verzichtet. Dabei ist dieses Porträt, trotz aller Betonung der Details, z. B. der Warzen im Gesichte, breit gemalt; allerdings ist die breite Machweise bei allen Vorzügen schließlich doch verbunden auch mit einer gewissen Zurückhaltung. Das Porträt des Josse Vydt ist nicht in einem so energischen, komprimiert arbeitenden Stil gehalten, wie die Gestalten von Adam und Eva. (Abb. S. 196.)

Was von diesem Bildnis gilt, das gilt ebenfalls für das der Elisabeth Burluut, nur daß hier die Zurückhaltung zu einer Art von Ängstlichkeit wird, die sie nicht im gleichen Maße individuell porträtiert erscheinen läßt wie ihren Gatten. Man wird bei ihrem Bildnis ziemlich lebhaft an die Typen heiliger Frauen, vor allem an die Figur der heiligen Elisabeth, erinnert. Das ist allerdings für die frühe Kunstepoche, der der Genter Altar angehört, beinahe auch als eine regelmäßige Erscheinung zu betrachten; denn der Kunst gelingt es früher, den Mann individuell zu bilden, als die Frau, deren weniger durchgearbeitete Züge den Künstlern keinen so festen Anhaltspunkt bieten.

Josse Vydt und seine Frau haben beide im Enthüllungsjahr des Genter Altares noch gelebt. Sie können also sehr wohl von Jan van Eyck porträtiert sein, und in der Tat stehen ihre Bildnisse auch stilistisch den gesicherten Porträts von Jans Hand sehr nahe. Ein wesentlicher Unterschied gegenüber der Auffassung und Malweise der übrigen Altarpartien ist nicht zu finden. Immerhin ist es auffallend, daß sie nicht die gleiche konzentrierte Kraft besitzen wie die andern Tafeln.

Es bleibt noch die Frage zu beantworten, wie die Arbeitsleistung auf die beiden Brüder verteilt werden soll, die von der Inschrift als Urheber des Genter Altares genannt werden. Hubert van Eyck wird in ihr als der größte Maler bezeichnet, der je gelebt hat und ihm wurde darum von der älteren Forschung das jedenfalls nicht geringe Verdienst zugeschrieben, den Altar begonnen und also wohl in seinen Hauptteilen entworfen zu haben. Was nun zunächst seine Persönlichkeit betrifft, so besitzen wir aus dem 15. Jahrhundert — abgesehen von der Altar-Inschrift — gar keine Nachrichten über ihn. Die meisten der urkundlichen Notizen, die seinen Namen nannten, haben sich als Fälschungen erwiesen und die andern, die man auf ihn bezogen hat, sind so ungewiß, daß sie gar nicht zu verwenden sind. Allerdings hat der Genter Geschichtschreiber Varnewyck im 16. Jahrhundert die Beschreibung und Inschrift von Huberts Grabstein aufbewahrt und man hat in der Tat vor einigen Jahren in der Bavo-Kirche einen Grabstein gefunden, der dieser Beschreibung entspricht, von dem aber leider die Kupferplatte mit der Inschrift verschwunden ist. Diese Inschrift gibt 1426 als Huberts Todesjahr an und Varnewyck erzählt ausdrücklich, daß Hubert in der Bavo-Kirche begraben sei und daß man sein Grab dort in hohen Ehren gehalten habe. Wir wissen endlich auch aus einer noch aus dem 15. Jahrhundert stammenden Reisebeschreibung, die durch Hartmann Schedel aufbewahrt wurde, daß neben dem Genter Altar das Grab des Malers gezeigt wurde. Es spricht also alles zugunsten der Glaubwürdigkeit von Varnewycks Bericht und wir hätten in der von ihm mitgeteilten Grabinschrift eine noch aus der Zeit stammende, höchst wertvolle Aufklärung über Hubert van Eyck. Leider aber hält diese Glaubwürdigkeit vor der folgenden Gegenprobe nicht im erwünschten Maße stand. Wir besitzen das Totenbuch der Bavo-Kirche, in dem die Namen von all denjenigen eingetragen sind, die im Bezirke dieser Kirche begraben wurden und für die dort Seelenmeß-Stiftungen gemacht waren. In diesem Totenbuch stehen nun zwar die Namen der Stifter des Genter-Altares in Begleitung von außerordentlich reichen Stiftungen, aber Huberts Name, den man doch unbedingt dort finden müßte, wenn Varnewycks Bericht zuverlässig ist, wird nicht angeführt. Dadurch entsteht ein Dilemma, das wir zur Zeit nicht lösen können.

Ähnlich wie mit der Grabinschrift ergeht es uns mit der Bezeichnung des Altares. Diese ist ja nicht ganz intakt erhalten, aber wir haben nicht den mindesten Grund, an ihrer Zuverlässigkeit zu zweifeln. Wenn nun Hubert wirklich von dem Verfasser der Altar-Inschrift, der jedenfalls im Einverständnis mit Jan van Eyck gewesen ist, in gutem Glauben und nicht nur in bloß rhetorischer Form so hoch gehoben worden ist, so muß er ein Künstler von Bedeutung und bestimmter Individualität gewesen sein. Das Gleiche müssen wir nach den noch erhaltenen signierten Arbeiten von Jan van Eyck sagen. Es ist ganz unmöglich, daß zwei Männer von großer Selbständigkeit und Individualität an dem Altar gearbeitet haben, ohne daß ihr Anteil zu trennen sei. Aber bis auf den heutigen Tag ist es nicht gelungen, einen Unterschied in der Malweise und Auffassung zu finden, der es möglich machte, hier zwei verschiedene Künstlerhände nachzuweisen. Auch Verfasser konnte nichts finden, was auf die Tätigkeit von zwei Künstlern hinweist und er hält demnach das Ganze für eine einheitlich empfundene und einheitlich durchgeführte Komposition. Wenn Hubert an dem Altar mitgewirkt hat, wie das nach der Inschrift ja nicht zu bezweifeln ist, so muß Jan die von seinem Bruder herrührenden Teile dermaßen überarbeitet, vielleicht sie auch durch neue Tafeln ersetzt haben, daß das Ganze nun als sein eigenes Werk dasteht.

DIE DONATOREN AUF DÜRERS PAUMGARTNER-ALTAR

Von FRIEDRICH H. HOFMANN

(Schluß)

Vergleichen wir nun diesen durch historische Untersuchungen gewonnenen Stammbaum mit dem, den wir aus dem Bilde heraus, aus der Anordnung der Votanten und der Blasonnierung der Wappen aufstellen konnten, so ergibt sich sofort die erfreulichste Übereinstimmung. (Abb. Heft 8, S. 170 und 173.)

Die Hauptperson ist also Martin Paumgartner, der alte Herr mit der altmodischen Frisur. Die vor diesem knienden Männer sind seine Söhne Stephan und Lukas. Gegenüber seine Frau Barbara, eine geborene Volckamerin, und ihre beiden Töchter, die unverheiratete, ältere Maria und die jüngere Barbara, deren Gemahl Hans Reich damals schon gestorben war.

WAPPEN DES DR. GASTGEB IN NÜRNBERG

Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, die Schicksale dieser Mitglieder der Familie Paumgartner im einzelnen zu verfolgen und die Stellung derselben in der Geschichte der Reichsstadt Nürnberg eingehender zu erörtern. Deshalb nur einige wenige Bemerkungen über die äußeren Lebensschicksale dieser Persönlichkeiten!

Martin Paumgartner, der Sohn des Konrad Paumgartner († 1464) und der Klara Zennerin (1449), war seit Montag vor St. Katharinatag (20. November)[1] 1458 mit Barbara Volckamerin verheiratet.[2]

Nach Würfel[3] hatte sein Totenschild in der Klosterkirche St. Katharina die Umschrift: „1478 den nehsten nach St. Sebaldstag starb der Erb. Martin Paumgartner“. Der Wochentag ist hier versehentlich ausgelassen; es ist Pfincztag d. i. Donnerstag zu ergänzen,[4] so daß sich also der 20. August 1478 ergibt.

Martins Gemahlin Barbara war die Tochter des Georg Volckamer († 1436) und seiner ihm am 20. Mai 1430 angetrauten Gemahlin Katharina, geb. Münzmeisterin. Barbara heiratete nach dem Tode ihres ersten Gemahls im Jahre 1480 Herrn Hans Schönbach;[5] sie starb am 5. Oktober 1494. Diese Barbara war eine Enkelin des Peter Volckamer, der durch seine prächtige Stiftung, das sogenannte Volckamerfenster in St. Lorenz in Nürnberg, bekannt geworden ist.[6]

Ihre Gedächtnis-Inschrift in St. Katharina lautete: „Darnach in 1494 Jahr den nehsten Tag nach S. Franciscustag starb sein Haußfrau die Erb. Frau Barb. Hans Schenvachin den g. g.“[7]

Martins ältester Sohn Stephan, im Jahre 1462 geboren, heiratete am 2. September 1506 Cordula Wilandin, Jakob Wilands Tochter,[8] aus welcher Ehe zwei Söhne Stephan d. J. und Lukas d. J. und drei Töchter, Cordula, Apollonia und Helena, hervorgingen. Stephan gehörte zu den angesehensten Patriziern der Stadt Nürnberg; er erhielt sogar mit Georg Ketzel, obgleich „nur ein Kaufmann“, von König Maximilian ausdrücklich das Recht, Samt zu tragen,[9] eine Vergünstigung, die bei der strengen Kleiderordnung der Reichsstadt einen gewaltigen Vorzug bedeutete. 1507 wurde er Ratsmitglied;[10] von 1504 bis 1517 war er Nürnbergischer Pfleger zu Reicheneck[11]. 1514 ist er außerdem Stadtrichter zu Nürnberg.[12]

[1]) Nach anderen Angaben fand die Hochzeit am 22. August 1458 statt.

[2]) Biedermann, tab. DXXXII.

[3]) Würfel-Hirsch, Diptychorum ecclesiarum Norimbergensium succincta enucleatio, d. i. Ausführliche Beschreibung aller und jeder Kirchen, Klöster, Capellen etc., Nürnberg 1766, S. 350.

[4]) Gütige Mitteilung des kgl. Kreisarchivs Nürnberg. Der Totenschild befindet sich jetzt in St. Sebald in Nürnberg.

[5]) Biedermann, tab. DXXXII.

[6]) Abb. u. a. bei Rée, Nürnberg; Berühmte Kunststätten, Bd. 5, S. 148.

[7]) Würfel-Hirsch, S. 351. Vgl. auch Chroniken der deutschen Städte. Allgemeine Deutsche Biographie

[8]) Gütige Mitteilung des kgl. Kreisarchivs Nürnberg.

[9]) Roth, Geschichte des Nürnbergischen Handels, I, 132.

[10]) Nürnberger Geschlechterbuch in der Bibliothek des Bayer. Nationalmuseums, M. S. Nr. 538, fol.

[11]) Otter, Historische Nachrichten von den Schenken zu Reicheneck; Wöchentliche historische Wappenbelustigungen, VI. Stück, 1764, S. 14.

[12]) Wille, Die deutschen Pfälzer Handschriften des 16. u. 17. Jahrhunderts der Universitäts-Bibliothek zu Heidelberg etc., Heidelberg 1903, S. 116.

Besonders auch an der bekannten Nürnberger Volksbelustigung des Schempartlaufens scheint sich Stephan Paumgartner mit Vorliebe beteiligt zu haben; er ist 1495 sogar „Hauptmann in Schemparth".[1])

Auch im ritterlichen Spiel tat sich Stephan hervor; so rannte er 1498 mit Seyfried Holzschuher um den Dank,[2]) wie schon sein Großvater Konrad 1446 auf dem berühmten Turnier zu Ehren der Hochzeit seiner Tochter



ALBRECHT DÜRER — DETAIL VOM PAUMGARTNERALTAR

Lukas Paumgartner als St. Georg

Kunigunde mit Wilhelm Löffelholz. Noch im gleichen Jahre zieht er mit Herzog Heinrich von Sachsen ins heilige Land.[3])

Alles in allem also eine Persönlichkeit von vielseitigen Vorzügen, die nicht in der Alltagsmenge unterzugehen gewillt war, ein ausgesprochener Charakter, oder, wie wir heute sagen, eine Individualität. Stephan Paumgartner starb am Samstag nach Lichtmeß (4. Februar) 1525.[4])

Stephans Bruder Lukas ist persönlich wohl weniger hervorgetreten. Er scheint ein stiller Mann gewesen zu sein. Sein Geburtsjahr ist uns nicht bekannt geworden; gestorben ist er unvermählt nach Goldfasten im Herbst 1515.[5]) Lange Zeit soll er am Hofe des Kaisers gelebt haben.[6]) Sonst schweigen über ihn auch die archivalischen Quellen. Ebensowenig konnten über die wohl gleichfalls unverehelicht gebliebene ältere Tochter Maria authentische Daten aufgefunden werden.

Dagegen war die jüngste der Geschwister, Barbara, viermal verheiratet. Ihr erster Mann war seit 3. Juli 1497 Hans Reich, der jedoch bereits vor September 1499 starb. Die Witwe vermählte sich dann am 5. Februar 1508 wieder mit Hans Maysen und nach dessen Tod in dritter Ehe ist Erhard Kanndel. Eine vierte Ehe ging sie am 11. September 1526 mit Sebastian Püchler (Püler) ein.[7]) Ihr Todesdatum konnte nicht festgestellt werden.

Die Reich, mit denen sich die Paumgartner hier durch Barbara verschwägert hatten, gehörten mit den Löffelholz, Harsdörffer, Hirschvogel, Welser, Fürer u. a. im Rat zu dem »dritten Geschlecht«.

Nach dem im Jahre 1610 herausgegebenen Geschlechterbuch des hl. römischen Reichs Stadt Nürnberg[8]) waren die Reich noch »im Leben, aber vor der Zeit aus der Stadt gezogen«.[9]) Über die Geschichte des Geschlechts gibt das bereits des öfteren genannte Geschlechterbuch kurze Mitteilungen, die immerhin doch auch in vorliegenden Zusammenhang nicht ohne Interesse sein dürften, umsomehr als die Nachrichten über die Familie sonst sehr spärliche sind: »Diß Geschlecht hat erstlich seinen Anfang zu Regenspurg gehabt, wiedan noch heutigen tages ihre Schildtn und Helm daselbst in S. Cartharina Kirchen zu sehen sindt. Demnach aber Hertzog Ludwig in Bayeren dieselbe Statt belegeren wolte, sind diese Reichel von dannen nach Nürnberg kommen, haben da alß Burger erbar und adelich gelebt, das sie auch zu einem Geschlecht alda sindt aufgenohmen, und Thomaß Reichel der erste in den Rathe erwöhlet worden im 1446: Jahr, dessen Nachkommen etliche auch dorein gegangen sindt.

[1]) Nürnberger Schempartbuch vom Ende des 15. Jahrhunderts; Bibliothek des Bayer. Nationalmuseums, Nr. 3656, fol. 40, 41.

[2]) Topochronographia reipublicae Norimbergensis, VI, 123. Manuskript des Germanischen Museums. Mummenhoff, Das Rathaus in Nürnberg, Nürnberg 1891, S. 152 ff. — Lochner, Erläuterungen zu dem Nürnberger Gesellenstechen v. J. 1446, 2. Auflage, Nürnberg.

[3]) Röhricht u. Meisner, Deutsche Pilgerreisen nach dem hl. Lande, Berlin 1880, S. 96, 518, 519.

[4]) Totenschild in St. Sebald in Nürnberg.

[5]) Gütige Mitteilung des Kgl. Kreisarchivs Nürnberg.

[6]) S. Heide, Die Paumgartner; Beilage zur Allg. Zeitung, 1890, Nr. 274, S. 1. Hier ist auch schon Barbara Volckamer richtig erkannt.

[7]) Gütige Mitteilungen aus dem Kgl. Kreisarchiv Nürnberg und dem Archiv des Germanischen Museums in Nürnberg.

[8]) Reicke, Geschichte der Reichsstadt Nürnberg, Nürnberg 1896, S. 103, 107.

[9]) Schöne Abbildungen des Reich-Wappens u. a. bei Bösch & Gerlach, Die Bronzeepitaphien der Friedhöfe zu Nürnberg, 1890 ff, Nr. 12, Nr. 82, 5.

Sonsten haben sie nach catholischem Gebrauch der Kirchen auch bedacht, wie ihre Monumenta hin unt wider und sonderlich zu S. Sebaldt zu sehen sindt. Leczlich aber sindt sie mitt der Zeitt alle nacheinander hier abgestorben. Ob aber anderßwo noch Reichel dieses Geschlechts leben, hatt man bißher nicht erfahren können.

Nun bleibt noch von den Stifterfiguren des Altars als Schmerzenskind der alte Mann ganz



ALBRECHT DÜRER DETAIL VOM PAUMGARTNERALTAR

Stephan Paumgartner als St. Eustachius

links, der durch sein Wappen als Dr. Johann Gastgeb festgestellt ist. Ich muß gestehen, ich weiß nichts Rechtes mit ihm anzufangen. Die oben ausgesprochene Vermutung, er möchte vielleicht der Vater der Mutter des Martin Paumgartner sein, zerfällt in sich, da das Wappen der Zenner, welchem Geschlechte Martins Mutter angehörte, von dem auf dem Altar verschieden ist.

Allem Anscheine war der Mann also mit den Paumgartnern überhaupt nicht verwandt. Aber er ist doch wohl zu dem alten Martin in nähere persönliche Beziehungen getreten, sonst würde er kaum der Ehre, auch auf dem Altar abgebildet zu werden, teilhaftig geworden sein. War er am Ende gar der vertraute Hausarzt, der sich durch seine langjährigen treuen Dienste ein Plätzchen inmitten der Familie gesichert hat? Oder sonst ein Faktotum des Hauses? Sein etwas nach rückwärts geschobener Platz auf dem Bild spricht auch für eine nicht eben koordinierte Stellung in der Familie.

Leider läßt sich auch aus den archivalischen Quellen nichts über die Persönlichkeit dieses schemenhaften Dr. Gastgeb eruieren.[1])

Aber, wie gesagt, es war mir auch nicht darum zu tun, das etwa über die abgebildeten Persönlichkeiten vorhandene Material vollständig zu erschöpfen. Im Gegenteil, ich bin sicher, daß systematisches Nachspüren noch mancherlei wertvolle Nachrichten zutage fördern wird. Aber das wird Aufgabe spezieller Studien sein. Hier genügt das, was im Augenblick beigebracht werden konnte, doch meines Erachtens fürs erste wenigstens, in wenn auch flüchtigen Umrissen ein Bild der Persönlichkeiten zu gestalten, deren Züge Dürers Pinsel aus der Nichtigkeit des Alltags herausgehoben und der Vergangenheit entrissen hat.

* * *

Es war verlockend, bei unseren Untersuchungen auch Dürer selbst ein klein wenig näher zu treten, und wäre es auch nur durch den Versuch gewesen, die Entstehungszeit des Altars durch die zahlreichen, genealogischen Daten, die wir neu beibringen konnten, genauer zu bestimmen. Leider war diese Hoffnung eine trügerische. Denn die zur Ver-

[1]) Nachforschungen im Kgl. Allg. Reichsarchiv in München, beim Kgl. Kreisarchiv und im Stadtarchiv in Nürnberg und im Archiv des Germanischen Museums blieben erfolglos.

Neuerdings machen sich gegen die Identifizierung des Dr. Gastgeb doch noch Bedenken geltend. Wie Herr Archivrat Dr. E. Mummenhoff in Nürnberg die Güte hatte, mitzuteilen, fand sich — infolge liebenswürdigen Hinweises des Herrn kgl. Kreisarchivsekretärs Gümbel in Nürnberg — in M. S. 260[20] der Stadtbibliothek in Nürnberg (»Pfarrkirchen, Closter, Hospitäler, Capellen-Erbauung in Nürnberg«) auf S 457 zum Abschnitt: »St. Catharinen-Closter und Kirchen-Erbauung« folgender Eintrag: »In dieser Kirche ist an einem Altar die Geburt Christi von Albrecht Dürer gemalt, dabei sind 3 Frauenspersonen abkonterfeiet, die 1te in der Mitte ist eine Paumgärtnerin, eine Jungfrau, die 2te, die älteste, eine Volckamerin, und die 3te eine Reichlin. Die 3 Männer sind drei Paumgärtner; hinter ihnen der alte Hochmüller, so den Löwen im Schild führet« etc.

Leider ließ sich weder in den Wappenbüchern des städtischen Archivs noch im Kgl. Kreisarchiv Nürnberg das Wappen der Hochmüller feststellen. Auch Recherchen im Kgl. Allg. Reichsarchiv in München blieben vorerst resultatlos; ebensowenig geben die gedruckten Wappenbücher Aufschluß. Das Kgl. Kreisarchiv Nürnberg konnte nur einen Hochmüller nachweisen, bei dem die zeitlichen Verhältnisse übereinstimmen, der jedoch für uns kaum in Betracht kommen wird: Utz Hochmüller, Bürger von Weißenburg, der 1519 in Nürnberg wegen Urkundenfälschung gefangen gehalten wurde. (Briefbücher Nr. 80, Blatt 39.) Vielleicht findet die Frage einmal durch einen mit der Nürnberger Familiengeschichte intim vertrauten Lokalhistoriker befriedigende Lösung.

fügung stehenden Nachrichten lassen einen viel zu großen Spielraum. Bei der Datierung des Altars sind in diesem Zusammenhang vor allem zwei Beobachtungen wichtig, das Fehlen einerseits des Hans Reich, des Gatten der Barbara Paumgartner, und anderseits der Cordula Wilandin, der Gemahlin des Stephan Paumgartner. Wäre Hans Reich, der 1499 starb, zur Zeit der Entstehung des Altars noch am Leben gewesen, so hätte er sicherlich auch als Familienmitglied auf dem Bilde Platz gefunden, ebenso wie Cordula Wilandin, wenn sie damals bereits zu den Paumgartnern gehört hätte. Somit ergibt sich als äußerste Zeitgrenze nach oben 1499, als terminus ad quem 1506. Eine genauere Zeitbestimmung durch genealogische Notizen ist nicht möglich. Daß aber der Altar unbedingt in diesen Zeitraum 1499—1506 gehört, ist längst durch stilkritische Untersuchungen festgestellt worden. Die Annahme des Jahres 1504 als Entstehungszeit des Altars, die jetzt wohl allgemein akzeptiert ist, dürfte das Richtige treffen, besonders wenn man ihn zu dem bekannten Stich von 1504 in Parallele setzt. Unsere Feststellungen widersprechen wenigstens, wie man sieht, dieser Datierung nicht.

Allerdings war in diesem Jahre 1504 Martin Paumgartner längst gestorben und auch seine Frau Barbara nicht mehr am Leben. So ist also der Altar eine Stiftung der vier Kinder zum Andenken an ihre Eltern. Nur durch diese Annahme erklärt sich auch die Wiederholung des Paumgartner- und des Volckamerwappens auf den Außenseiten der Flügel. Von einer »Kollektiv-Stiftung« Nürnberger Patrizier, wie man wohl gemeint hat, kann also keine Rede sein. Denn alle dargestellten Personen gehören der Familie Paumgartner an, bis auf einen, und dieser eine zeigt schon, wie gesagt, durch seinen etwas zur Seite geschobenen Platz seine nur sekundäre Bedeutung an.



BILDNIS DES STEPHAN PAUMGARTNER

Die Persönlichkeiten der Donatoren wären somit sämtliche einwandfrei festgestellt. Da gewinnt denn auch unter dem Gesichtspunkt dieser Feststellung eine alte Tradition erst sicheren Rückhalt und tiefere Bedeutung, die Überlieferung nämlich, die in den Heiligen der Flügel Porträts der Brüder Stephan und Lukas Paumgartner sieht. Unter diesem Namen sind die Flügelbildnisse auch früher schon mehrfach veröffentlicht worden, nachdem man einmal eine Zeitlang in ihnen Porträts von Ulrich von Hutten und Franz von Sickingen gesehen hatte.[1])

Somit müßten die Brüder zweimal auf dem Altar dargestellt sein! Und in der Tat, sieht man genauer zu, so erkennt man sofort, daß die Porträts der Flügel nur Wiederholungen von zwei der kleinen Donatorenporträts sind. Der heilige Georg trägt die Züge des Mannes, den wir als Lukas Paumgartner festgestellt

[1]) Vgl. Hefner-Alteneck, III, 125.

haben, der heilige Eustachius ist nur ein Porträt des von uns als Stephan Paumgartner Erkannten. (Abb. S. 206 u. 207.)

So hätte sich auch hier einmal die Tradition, die man so lange ohne dokumentarischen Beweis auf Treu und Glauben hingenommen hatte, als gesichert erwiesen: die Heiligen der Flügel sind Porträts der beiden Brüder Stephan und Lukas Paumgartner. Daß die beiden sich nicht etwa als St. Stephan und St. Lukas porträtieren ließen, hat weiter nichts Auffallendes. Denn der Namenspatron muß keineswegs stets mit dem Schutzheiligen identisch sein. Man denke nur an andere ähnliche Fälle in der Kunstgeschichte! So hat sich z. B. Kaiser Maximilian als St. Hubertus oder Albrecht von Brandenburg als St. Erasmus darstellen lassen.

Man hat sich auch, der unbewiesenen Überlieferung folgend, neuerdings wieder gewöhnt, die Heiligen auf diese Namen zu taufen. Aber man wird doch eine Umtaufe vornehmen müssen, so zwar, daß der hl. Georg, der jetzt Stephan Paumgartner heißt, den Namen Lukas erhält, und umgekehrt St. Eustachius den Namen Stephan. Denn aus der Anordnung der Donatoren auf dem Mittelbild geht unwiderleglich hervor, daß der schmächtigere der beiden Söhne Martins der ältere ist, und dieser ist — wie unsere Stammtafel ausweist — Stephan. Übrigens wäre auch ohne den absolut zuverlässigen Hinweis durch die typische Reihenfolge der Donatoren schon aus dem Alter der Dargestellten mit Hilfe unserer Stammtafel ein Schluß auf ihre Namen zulässig.[1])

Es wäre wünschenswert, dieser Feststellung einen weiteren Beweis durch gesicherte Porträts der beiden anzufügen. Aber Medaillen dieser Paumgartner scheinen nicht vorhanden zu sein; Will wenigstens, der in seinen »Nürnbergischen Münzbelustigungen« eine Reihe von Paumgartner-Medaillen aufzählt, kennt keine.[2]) Auch die übrigen Porträts, die von den beiden Brüdern erhalten sind, liefern wenig stichhaltiges Vergleichsmaterial. Panzer[3]) zählt zwar vier Porträts auf; es ist aber herzlich wenig damit anzufangen. Das Porträt des Lukas Paumgartner, ein Stich aus dem 17. Jahrhundert, stellt den Mann mit mächtigem Vollbart dar. Für einen Vergleich mit dem Porträt des Lukas auf dem Altar ist dieses kunstlose Blatt völlig ungeeignet. Ein wenig besser steht es mit dem Porträt Stephans. Zwar reduzieren sich die drei Abbildungen Panzers auf eine, indem nämlich den drei Stichen, ebenfalls des 17. Jahrhunderts, nur ein Originalbild zugrunde liegt. Die einzige Verschiedenheit besteht darin, daß der Mann auf dem zweiten Stich einen kleinen Spitzbart erhalten hat; auf dem dritten bedingt gar nur der Plattenzustand einen Unterschied. Der auf Seite 208 abgebildete Stich mit dem Porträt Stephans hat zweifellos mancherlei psychologische Beziehungen zu dem Bildnis auf dem Altar. Wenn das Blatt auch infolge seiner unzureichenden künstlerischen Qualitäten ein stichhaltiges Beweismaterial abzugeben nicht geeigenschaftet ist, so dürfte es doch wenigstens insofern nicht ohne Bedeutung für unsere Einführung sein, als es den Resultaten derselben wenigstens nicht widerspricht.

So bilden diese sieben Porträts von Zeitgenossen Dürers, die uns die kühne Tat des Restaurators geschenkt, im Lichte der wissenschaftlichen Forschung neben der Bedeutung, die ihnen als »documents humaines« im edelsten Sinne innewohnt, und neben dem künstlerischen Wert, der ihnen als ehemaligen Werken Dürers zukommt, auch historische Potenzen von mehr als lokalgeschichtlicher Bedeutung. Gerade das Porträt in der deutschen Vergangenheit ist nur allzulange ein Stiefkind der Forschung gewesen. In gleicher Weise müßte man auch an einem anderen Bilde Dürers in unserer Pinakothek, der Beweinung Christi, ein Unrecht wieder gut machen, indem man hier ebenfalls die Stifterfiguren, die noch unter neidischer Übermalung versteckt und begraben sind, wieder aufdeckt und zu neuem Dasein erstehen läßt. Ist doch dadurch die Möglichkeit gegeben, nicht nur wichtige Seitenstücke zu Dürers großen Porträts von Nürnberger Patriziern, der Holzschuher, Muffel, Imhof, zu erhalten, auch über des Meisters persönliche Beziehungen zu seinen Mitbürgern würden uns diese Stifterbildnisse aufzuklären vermögen. Möchten die vorliegenden Untersuchungen eine bescheidene Anregung sein können zu einem Versuch, auch hier »der toten Vergangenheit den Schein des Lebens wieder zu geben«.

---

[1]) Auf allen modernen Reproduktionen der restaurierten Flügel sind die Heiligen falsch benannt. Auch die Bezeichnungen am Original in der Kgl Pinakothek halten an diesen Angaben fest.

[2]) II, 328. Vgl. auch Koehler, Historische Münzbelustigungen, XV. Teil, Nürnberg 1743, S. 137ff.

[3]) Verzeichnis von Nürnbergischen Porträten, Nürnberg 1790, S. 178.

KUNST UND SCHULE

Von E. GUTENSOHN

II. Die Kunsterziehung.

Um die Überkultur des Geistes zu paralysieren, widmete man der Pflege des Körpers durch Turnen, Spiel etc. mehr Beachtung, vielerorts hat bereits der Arzt Eintritt in die Schule erhalten. Nun sehen die Pädagogen auch ein, daß bei den erhöhten Anforderungen, die in anderer Hinsicht an unsere Schulen gestellt werden, dem Überwuchern des Verstandesmäßigen durch die Pflege des Kunstsinnes ein Gegengewicht geschaffen werden muß. Und so erscholl denn das neue Wort »Kunsterziehung«.

Der Begriff der Kunsterziehung ist keineswegs neu. Schon Schiller hat, besonders in seinen »Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen«, darauf hingewiesen. Sein Zeitgenosse Jean Paul Richter sagt (in der »Levana«, § 146): »Die Menschen wollen . . . . alles erziehen, was sich von selber erzieht — und dies gerade am liebsten, weil der Erfolg erreichbar und unausbleiblich ist, z. B. Gehen, Sehen, Schmecken etc. — nur für den Sinn der Kunstschönheit, welcher eben der Schule bedarf, wird selten eine gebauet. In das Kunstreich der durch äußere Sinne bedingten Schönheiten, der Malerei, Musik, Baukunst, ist das Kind früher zu führen, als in das Reich der durch den inneren Sinn bedingten, der Dichtkunst. Vor allem erzieht das deutsche Auge, das so weit dem deutschen Ohre nachbleibt.«

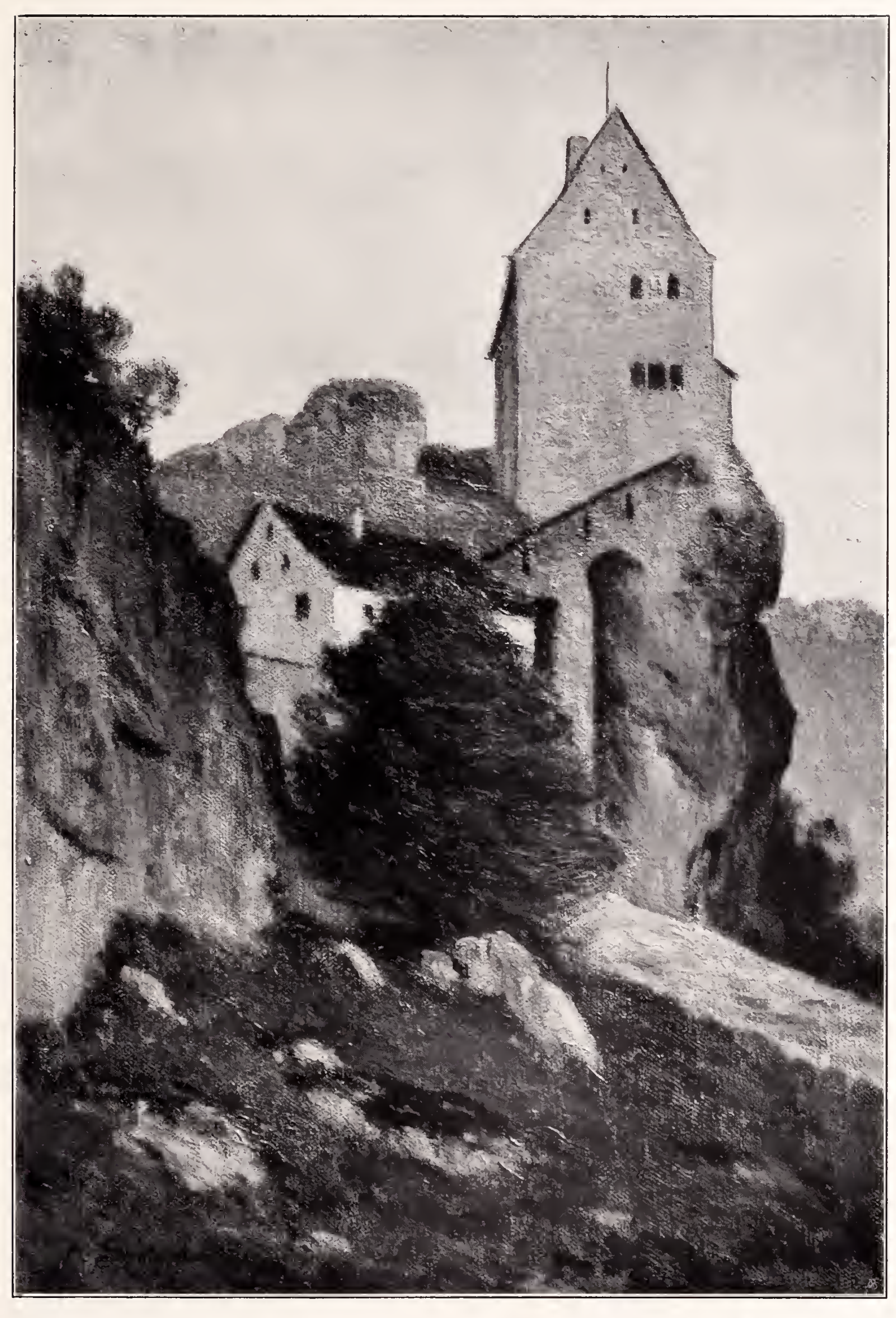


FRITZ BEHN PLAKETTE

Die Pädagogik der damaligen Zeit war jedoch noch nicht reif und das Schulwesen nicht ausgebildet genug, diesen Gedanken aufzunehmen, zu verarbeiten und in die Tat umzusetzen.

In neuester Zeit waren es besonders Alfred Lichtwark, Direktor der Kunsthalle in Hamburg (1887), Dr. Konrad Lange, Professor in Tübingen (1893) und Georg Hirt, Zeichenlehrer in Leipzig (1897), die der Idee der Kunsterziehung mit Energie näher traten. Ihnen sind dann noch verschiedene andere gefolgt. Wenn wir nach den Motiven sehen, aus denen ihre Bestrebungen herausgewachsen sind, so ist es nicht nur das Interesse der harmonischen Menschenbildung, wie sie zum Erziehungszwecke gehört, sondern man will auch der Kunst ein dankbares Publikum heranziehen und der künstlerischen Konkurrenz des Auslandes begegnen.

Wie stellt sich nun das Verhältnis der Kunsterziehung zur ästhetischen Erziehung im allgemeinen? Eine genaue Grenze läßt sich natürlich nicht ziehen, man kann aber etwa sagen, daß durch die ästhetische Erziehung, als die allgemeinere, die eigentliche Kunsterziehung, als die speziellere, vorbereitet wird. Als Zweck der letztern können wir im Anschluß an Dr. Konrad Lange bezeichnen: den bei allen Menschen vorhandenen Kunstsinn soweit zu wecken und auszubilden, wie es innerhalb der bescheidenen Grenzen des Nichtkünstlertums und innerhalb der übrigen Erziehungsziele möglich ist, so daß der Mensch befähigt wird, Werke der Kunst zu genießen. In aller Kürze wird der Zweck der Kunsterziehung auch bezeichnet als: Erziehung zur künstlerischen Genußfähigkeit. Die Möglichkeit hierzu liegt in den ästhetischen Anlagen des Menschen, die schon beim Kinde in hohem Maße vorhanden sind, ihre Notwendigkeit im Prinzip der Harmonie in der Erziehung. »Alle geistige Gesundheit des ganzen Volkes beruht auf einer gewissen Gleichmäßigkeit der Bildung aller Interessen. Keine von ihnen darf fehlen, wenn das geistige Leben vollständig und seinen Zweck erschöpfend sein soll; jede Verkümmerung, Vernachlässigung oder Zurücksetzung der einen von ihnen rächt sich durch Rückgang des geistigen Lebens überhaupt, weil in jeder Bedingungen oder Quellen oder doch mindestens befruchtende Anregungen für die übrigen oder Korrektive für deren etwaige Ausartungen und Verirrungen liegen.« (Henck-Traudt.) Es ist die Kraft der Phantasie, an die sich zu diesem Behufe der Erzieher zu wenden hat; sie bildet das Äußere, Gegenständliche in sich hinein, kleidet es in ihre Bilder, mit denen sie schaltet und waltet, sie ahmt zugleich die Wirklichkeit nach. Diese ihre Tätigkeit offenbart sich schon beim jungen Kinde im Spiel. Hier beseelt es das im Erleben Erschaute, es



AUGUST SPLITGERBER — POTTENSTEIN (FRANKISCHE SCHWEIZ)

beseelt das tote Stück Holz in seiner Hand aus seinem eigenen Ich, wie der Künstler das Geschaute aus sich mit seiner persönlichen Kraft erfüllt. Darum läßt sich auch alle Kunsttätigkeit als natürliche Fortsetzung des Spiels, als vertieftes, gereiftes Spiel ansehen. Wie aber hier die Phantasie produktiv schafft, so schafft sie auch rezeptiv, im Anschauen. Dr. K. Lange sagt: »Durch nichts kann der angeborne Kunstsinn des Menschen schlagender bewiesen werden als durch die Vorliebe des Kindes für Bilderbücher und Bildertafeln. Ist es nicht im Grunde seltsam, daß das Kind überhaupt an der Betrachtung von Bildern solche Freude hat, während ihm doch die Dinge selbst mit allen realen Interessen, die sich daran knüpfen, mehr gelten müssen? Aber gerade daran erkennt man seine spezifische künstlerische Begabung. Die bloße Anschauung ist es nicht, die ihm Freude bereitet, obwohl auch sie ihm natürlich einen Reiz gewährt, es ist vielmehr die Betrachtung der Abbilder bestimmter ihm bekannter Originale. Nicht die realen Dinge, sondern ihre Symbole will es sehen, und gerade das ergänzende Phantasiespiel, das sich an die Betrachtung der letzteren anknüpft, ist es, was ihm Vergnügen bereitet. Es muß ein unendlicher Reiz für das Kind darin liegen, daß es in einem solchen Buche, Blatt für Blatt umwendend, die zahlreichen Gegenstände der Natur, rascher als es jemals in Wirklichkeit möglich wäre, an seinem Blick vorüberziehen lassen kann. Ein Gefühl, gemischt aus Machtbewußtsein und künstlerischem Genuß, wie es ihm außerdem nur beim Kunstspiel zu teil wird! Ein Emporheben über die Unselbständigkeit und Unvollkommenheit seines sonstigen Daseins, wie es sich der Erwachsene nur schwer vorstellen kann!«

Aus dem eben Gesagten geht hervor, daß es, wenn man beim jungen Menschen mit der künstlerischen Bildung etwas erreichen will, unerläßlich ist, der Natur des Kindes sorgfältig nachzugehen und sie zur Richtschnur zu nehmen. Leider ist man erst in neuerer Zeit daran gegangen, dem Seelenleben des Kindes eingehendere Beachtung zu schenken und ihm ein eigenes Studium zu widmen. Soviel ist nun einmal gewiß: Kinder sind nicht bloß kleine Menschen mit allen Fähigkeiten der großen in verkleinertem Maßstabe, sie sind überhaupt etwas Unfertiges, körperlich und geistig in Entwicklung Begriffenes, die jugendliche Seele ein Ding voller Bewegung und zitternder Unruhe; was später zur schwellenden Blüte und zur ausgereiften Frucht gedeihen soll, ist bei ihr erst in zarten Ansätzen vorhanden. Daraus ergibt sich aber, daß dem Kinde nicht die gleiche Kunst geboten werden darf wie dem Erwachsenen. Man hat analog dem Ausdruck »volkstümlich« das Wort »kindertümlich« erfunden, um damit das für die Kinderwelt Passende zu bezeichnen. Was ist nun dem Kinde angemessen? Zunächst das Reine, Natürliche, Schlichte, Gesunde, ferner das Innige und Herzenswarme und endlich das Lebensfreudige, Heitere, Freundliche. Für die Tragik des Lebens, für Weltschmerz, zum Teil auch noch für das Naturgefühl, für das Mystisch-Schwärmerische fehlt dem Kinde noch der Sinn; die Abkehr und Rückkehr von der Welt in das eigene Ich ist ihm meist noch wesensfremd; es ist überhaupt Optimist. Wenn wir aber schon den Grundsatz vertreten, daß dem Kinde im allgemeinen eine andere Kunst zu teil werden soll als dem Erwachsenen, so wollen wir doch nicht verkennen, daß in dem künstlerischen Arbeiten »für die Jugend« eine große Gefahr für den Künstler liegt, nämlich die, ins Seichte, Süßliche oder ins Läppisch-Kindische zu verfallen. Es ist darum sicherer und besser, aus der Fülle der bereits vorhandenen Kunst das Passendste auszuwählen, als den Auftrag zu geben, kindertümliche Kunst zu schaffen. Zugegeben ist übrigens, daß es Kunstwerke



ROBERT HIERONYMI MARIÄ VERKÜNDIGUNG

gibt, die für Kinder ebensogut geeignet sind wie für Erwachsene.

Haben wir im Bisherigen der Kunsterziehung das Wort geredet, so wollen wir uns auch nicht verhehlen, daß der Einfluß der Kunst immerhin nicht überschätzt werden darf. Manche Enthusiasten meinen, die Kunst werde ein alle umschlingendes soziales Ausgleichsmittel werden, sie werde dem Volke, sobald es befähigt sei, die großen Werke unserer Künstler zu genießen, Glück und innere Befriedigung in den Mühen des Lebens spenden; sie werde ein in moralischer Hinsicht besseres Geschlecht heranbilden. Zu solchen Hoffnungen können wir uns nicht erschwingen. Und wenn einige die Kunst als eine neue Religion dem Volke bieten wollen, dann erinnern wir an die Worte K. Langes: »Es liegt uns fern, die ethische oder religiöse Erziehung, deren Bedeutung für die heranwachsende Jugend wir vollauf anerkennen, durch ein neues pädagogisches Ideal ersetzen zu wollen.« Gegenüber der von Hamburg aus vertretenen Ansicht, die Kunst müsse in der Schule Herrin, nicht dienende Magd, sein, d. h. der Kunstgenuß müsse Selbstzweck bleiben, nicht sich einem andern Zwecke unterordnen, sagen wir: Auch die Kunst hat sich in den Dienst des Erziehungszieles zu stellen, die Kunst kann nie die sittlich-religiöse Erziehung ersetzen, die ästhetische Bildung macht die auf sittlich-religiöser Grundlage stehende Charakterbildung nicht entbehrlich. Darum stimmen wir auch der von Wolgast-Hamburg aufgestellten These: »Die künstlerische Erziehung ist der intellektuellen und moralischen gleichberechtigt«, nicht zu. Wir verkennen dagegen durchaus nicht den veredelnden Einfluß der Kunst; sie führt die Seele in eine höhere Sphäre und macht sie durch das Schöne auch empfänglich für das Gute, denn sie ist selbst ein Gottesfunke, weshalb man sie mit Recht eine Schwester der Religion nennt. Und darum sagen wir: Hinein mit der wahren Kunst in die Schule!

(Schluß folgt.)



HEINRICH NÜTTGENS — STUDIE ZU DEN HL. FRAUEN UNTER DEM KREUZE

(Vgl. S. 214)

GIOVANNI SEGANTINI-AUSSTELLUNG

Von dem seltsamsten Maler italienischer Abstammung, in dessen Adern sicherlich auch germanisches Blut rollte, von Giovanni Segantini, der am 29. September 1899 in einer einsamen Hütte, hoch oben in den Bergen seines geliebten Engadins, nach kurzer Krankheit starb, bringt die rührige Firma Heinemann die drei letzten großgedachten Werke seiner Hand, neben mehreren anderen Arbeiten, in ihrer Galerie zur Ausstellung. Selten hat ein Maler die rauhe Pracht der Alpennatur, das herbe Wesen ihrer Bewohner, die ganze Fülle von jungfräulicher Erhabenheit bis zur schaurigen Großartigkeit mit einer tiefinnigeren Liebe verkörpert wie Segantini. Er war durchaus eine sinnende Poetennatur und überall sah er die wundervollsten, harmonischen Klänge. Bezeichnend für sein ganzes künstlerisches Wesen sind seine Worte, die er mir einmal schrieb, als es sich um die Verwirklichung seines großartig gedachten Alpenpanoramas handelte, das er für Paris zur Weltausstellung ausführen wollte. »Schon längst dachte ich an eine innige Übereinstimmung von Klängen und Farben in der alpinen Kunst, an ein großes vollständiges Werk, welches all die Harmonie wiedergeben könnte, die das Hochgebirge für denjenigen, der es mit Liebe und künstlerischem Sinne beobachtet und studiert, in sich schließt. Ich studierte in der alpinen Natur Klänge von Farben, Formen und Linien, und fühlte, daß die Seele, die sie regiert und diejenige, die sie beobachtet und anhört, eine einzige sei. Nur derjenige, der sich wie ich monatelang über den hohen, grünen Alpenweiden in lächelnden Frühlingstagen aufgehalten hat, kann die hohe künstlerische Bedeutung dieses Einklanges verstehen. Die Stimmen, die von den Tälern emporsteigen, die unbestimmten gedämpften Klänge, die vom Winde getragen, um uns ein harmo-

nisches Schweigen bilden, das sich hoch im unendlichen Raume des blauen, über die schneeigen Bergketten gewölbten Himmels ausdehnt, das Rauschen der Gewässer und das Murmeln der Bäche schmelzen zusammen und ergänzen sich mit den Linien, den Farben und dem Lichte des Gebirges zu einem einzigen Klange großartiger Größe. Ich suchte fortwährend dieses Gefühl auf meinen Bildern darzustellen. Die Kunst gibt nur einzelne Züge der Schönheit wieder und nicht die ganze harmonische Schönheit. Je mehr das Werk den Inbegriff aller Eindrücke in einem einzigen Geiste vereinigt und die verborgenen Zusammenhänge, die sie miteinander verschmelzen, wiedergibt, um mit uns und unserer Seele die Seele der Natur zu schaffen, desto vollständiger ist es und legt in Wahrheit das Leben der Dinge dar, das die erste Quelle aller Schönheit und Harmonie ist.« Aus diesem Empfinden heraus schuf er denn auch das große Triptychon, vielmehr die drei großen, nicht architektonisch, sondern nur gedanklich zusammengehörigen Bilder: »Werden« — »Sein« — »Vergehen«. Das Mittelbild, unstreitig das ausgereifteste Werk, stellt eine weite Gebirgswiese dar, die im Hintergrunde von schneebedeckten, sonnenbeleuchteten Gipfeln zerrissener Bergeskegel eingeschlossenn ist. Über die mit Felsblöcken besäte Trift treiben ein Hirt und eine Hirtin das Vieh zur Weide. Die kühle ozonreiche Morgenluft weht frisch von dem Joche herab, hinter welchem mächtig die Strahlen der aufgehenden Sonne emporleuchten und den ganzen Himmel durchzittern. Im zweiten Bild, zur Linken, sehen wir die ähnliche Alpenlandschaft in der hellen, scharfen Beleuchtung der hochstehenden Mittagssonne. Im Vordergrunde sitzt an einem Baumstumpf eine Mutter mit ihrem zärtlich an den Körper gepreßten Kinde; eine Viehherde naht sich dem kleinen Wassertümpel rechts, eine Kuh brüllt und Hirten treiben die nachfolgenden Tiere zur Tränke. Es klingt wie ein Zittern, ein Seufzen, wie eine unendlich gedrückte Wehmut und Melancholie durch diese ganze Stimmung der Landschaft mit der menschlichen wie bukolischen Staffage, die fast selber wie ein Teil, ein Stück Natur erscheint. Im tiefsten und ergreifendsten Akkord schildert Segantini im dritten Gemälde die Tragödie des Lebens.

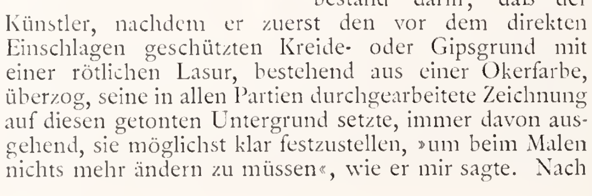


HEINRICH NÜTTGENS KREUZIGUNG
Skizze für ein Freskogemälde in St. Maximilian zu Düsseldorf

Das Leben in der Natur ist erstarrt, eine dichte eisige Schneedecke hüllt Tal und Berge und Menschenhütten ein. Aus einer dieser kleinen menschlichen Wohnungen wird einer von denen, welche in jener eisigen Einöde gelebt, auf den harrenden Schlitten als Toter hinausgetragen, beweint und beklagt von den Überlebenden.

Ein eisiges, stummes Schweigen in der erstarrten Welt! Selbst die baufällige Hütte mit der hängenden Schneedecke über dem Dache scheint zu frieren und über diesem tieftraurigen einsamen Tal, schwach belebt von den paar armseligen Menschenkindern, hängt eine geballte weiße große Wolke wie ein Unheil bringender Dämon. Bei diesem letzten nicht vollendeten Bilde läßt sich auch am besten die eigenartige Technik Segantinis erkennen. Kein Meister ist zu seinen Lebzeiten in seiner Technik so getadelt und auch keiner so mißverstanden worden wie er. Von der technischen Seite eines ernst zu nehmenden Kunstwerkes gilt dasselbe, wie vom Werke selbst, daß es seine eigenen Gesetze hat, die verallgemeinert unsinnig erscheinen. Die augenfällig komplizierte Technik Giovanni Segantinis war im wesentlichen aber sehr einfach, wenn man nur einmal darüber klar wurde, was der Künstler gewollt. Ganz im Gegensatze zu der Malart der übrigen Maler moderner Zeit versuchte er, zwar nicht wie die alten Meister durch die Lasuren oder durch das im modernen Sinne »Ineinanderziehen« der Farben auf der Palette oder Leinwand direkt, sondern durch das Nebeneinandersetzen der Töne, Leuchtkraft zu erzielen und er wurde nicht zum geringsten Teil durch die ihn umgebende Natur geradezu auf die Fülle des Lichtes und Glanzes der in klare Alpenluft getauchten Bergriesen hingelenkt. Die anscheinend mühsame Arbeit der kleinen, dicht nebeneinander gesetzten Striche fördert in Wahrheit nicht mehr Zeit und Mühe als jede andere Malweise. Die rätselhafte Technik bestand darin, daß der Künstler, nachdem er zuerst den vor dem direkten Einschlagen geschützten Kreide- oder Gipsgrund mit einer rötlichen Lasur, bestehend aus einer Okerfarbe, überzog, seine in allen Partien durchgearbeitete Zeichnung auf diesen getonten Untergrund setzte, immer davon ausgehend, sie möglichst klar festzustellen, »um beim Malen nichts mehr ändern zu müssen«, wie er mir sagte. Nach





Fertigstellung der Zeichnung begann das Malen und zwar so, daß er mit dünnen langhaarigen Pinseln die reinen, ungebrochenen Oelfarben je nach Erscheinung des wiederzugebenden Gegenstandes auf die Leinwand setzte. Die betreffenden Ölfarben, die Segantini damals benützte, waren von einer französischen Firma und unter diesen wählte er die haltbarsten, meist die Mineralfarben aus. Das Aufsetzen der Farben auf die Leinwand geschah aus dem Vollen heraus. Segantini nannte es »summarisch«. Neben den einzelnen Strichen, die klein und ziemlich pastos, fett hingesetzt waren, ließ er eben so breite, kleine Zwischenräume stehen, die er, und dies ist das wichtigste, so lang noch eine Bindung mit dem Untergrunde und den zuerst aufgetragenen Farben möglich war, mit den entsprechenden Komplementärfarben ausfüllte. Hierdurch erzielte der Künster wohl nicht eine Mischung der Farben direkt, aber eine Mischung für das menschliche Auge, da die Netzhaut desselben so beschaffen ist, daß sie nebeneinander gestellte Farben bei entsprechender Entfernung verbindet. Über diese Erscheinung, welche in das Gebiet der optisch-physiologischen Gesetze gehört, die dem Maler von nicht zu unterschätzender Bedeutung sind, da er beim Malen auf die Eigentümlichkeit des menschlichen Auges Rücksicht nehmen muß, haben die verschiedensten Gelehrten u. a. Brücke und Bezold eingehend geschrieben. Segantini schuf sich, wie geschildert, eine eigene Sprache, ja er verwarf sogar das altmeisterliche System, indem er einmal sagte: »Das Mischen der Farben auf der Palette ist ein Weg, der ins Dunkle führt; je reiner die Farben sind, die wir auf die Leinwand setzen, desto mehr führen wir unseren Gemälden an Licht, Luft und Wahrheit zu.« In der Tat hat Segantini eine eigenartige, ganz hervorragende Leuchtkraft in seinen Bildern erzielt. Nicht vergessen aber darf man, daß es von der Fähigkeit des Malers abhängt, solch künstlerische Wirkung zu schaffen, und daß der größte Teil des Erfolges in der technischen Feinfühligkeit, der Ausnützung der Mittel und der Summe aller geistigen Eigenschaften beruht, wie wir dies zumal in seinen letzten und reichsten Gemälden, in diesem großen dreiteiligen Werke sehen.

Franz Wolter

KONKURRENZ-AUSSCHREIBEN

Wie wir in der Beilage des achten Heftes (S. VI. ff.) mitteilten, veranstaltet die »Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst« gegenwärtig drei Konkurrenzen, nämlich:

1) unter sämtlichen Künstlern zur Erlangung von Entwürfen für einen neuen Umschlag der Zeitschrift »Die christliche Kunst«;

2) unter den der Gesellschaft angehörigen Künstlern zur Erlangung von Plänen für einen neuen Hochaltar in Stadtsteinach (Oberfranken);

3) unter sämtlichen Architekten zur Erlangung von Projekten für eine neue Pfarrkirche in Milbertshofen bei München.

Zu dem an die Künstler gesandten Zirkular, betreffend die Konkurrenz für einen Hochaltar in Stadtsteinach in Oberfranken bemerken wir ergänzend:

a) der Maßstab für plastische Entwürfe ist nicht 1 : 20, sondern 1 : 10;

b) bei den Zeichnungen, welche den Grundriß und die Außenansicht der Kirche wiedergeben, ist der Maßstab 1 : 500, und bei den Durchschnitten 1 : 250.

Den Wortlaut des Ausschreibens für Milbertshofen lassen wir hier folgen.

Wettbewerb für eine Pfarrkirche in Milbertshofen

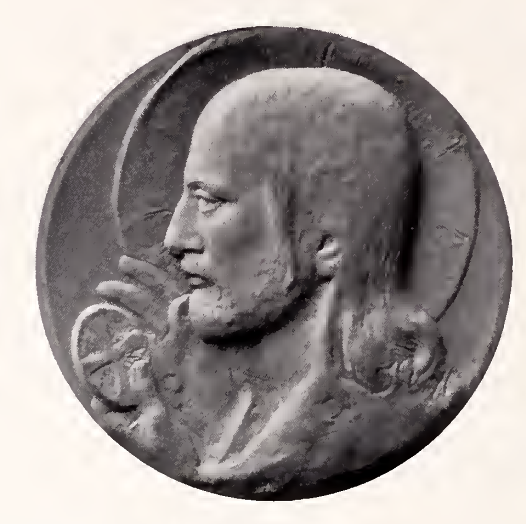
In Milbertshofen bei München wird eine neue Pfarrkirche erbaut. Zur Erlangung von künstlerischen Entwürfen hierzu wird von der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst eine Ideen-Konkurrenz ausgeschrieben, und werden die Herren Architekten zur Beteiligung an diesem Wettbewerb eingeladen. Die näheren diesbezüglichen Angaben sind aus folgendem zu ersehen. Auch ist ein Baulinienplan für Milbertshofen beigelegt. Lage des Kirchbauplatzes. Der Kirchbauplatz liegt südlich von der alten Ortschaft Milbertshofen gegen Riesenfeld und ist als Zentralpunkt der einen Gemeinde Milbertshofen-Riesenfeld gedacht. Hierauf ist beim Kirchenbau entsprechend Rücksicht zu nehmen. Für die Kirche steht eine Baufläche von 70 m Länge und 40 m Breite zur Verfügung, die möglichst ausgenützt werden soll. Das Terrain um die Kirche ist vollständig eben; jedoch ist damit zu rechnen, daß die Kirche ganz umbaut und die ganze Ortschaft späterhin auch der Hauptstadt angegliedert wird. Gegen Süden erheben sich als Charakteristikum vom gesamten Bild der nahen Hauptstadt die Domtürme, die Türme von St. Benno, St. Joseph, St. Paul und St. Ursula in Schwabing, was besonders bei der Turmform in Betracht zu ziehen sein dürfte. Wie der Lageplan zeigt, wird die Kirche geostet. Zu beiden Seiten der Kirche kommen freie Plätze zu liegen, ebenso nach vorne gegen Osten. An der Ostseite soll sich der Pfarrhof mit Garten anschließen. Die auf dem Lageplan angegebene Form der Kirche ist ganz willkürlich angenommen und in keiner Weise bestimmend; im Gegenteil wird nicht so komplizierte, sondern einfache Form, in schlichter Weise ästhetisch wirkend, gewünscht. Die mit dem Grundriß der Kirche korrespondierenden Ecken, wie sie die Baulinienführung aufweist, können leicht abgeändert werden und sollen auf die Grundrißform der Kirche keinen Einfluß ausüben. Für die Umgebung der Kirche lautet die baupolizeiliche Bestimmung: Parterre, zwei Stock und Mansarde. Raumbedarf. Die Kirche soll für zirka 3000 Personen Platz bieten und sind dabei zirka



HEINRICH NÜTTGENS STUDIE ZUR HL. MAGDALENA

(Vgl. S. 214)





KOMMUNION-MEDAILLE VON BALTHASAR SCHMITT

Ausgeführt von Pöllath (Schrobenhausen)

1000 Sitzplätze für Erwachsene gedacht. Raumdisposition. Die Kirche soll drei Altäre, einen Taufstein, vier Beichtstühle, eine geräumige Orgelempore und eine praktische Sakristei in zwei Stockwerken erhalten, wobei der obere Teil zum Stellen großer Kästen und zur Aufbewahrung der nur zeitweise in Gebrauch zu nehmenden Gegenstände dient; dieser Teil könnte vielleicht auch zugleich als Oratorium benützt werden, wenn es nicht das malerische Gesamtbild des Kircheninnern stört und beeinträchtigt. Parallel zur Sakristei wird eine Kapelle gewünscht, in welcher eventuell die Merkwürdigkeiten des alten gotischen Kirchleins untergebracht werden können. Die Sakristei soll vom Pfarrhof aus bequem erreichbar sein. Der Turm kann beliebig angegliedert werden, jedoch ist dafür zu sorgen, daß die Läutstube nicht stört. Auf eine charakteristische Form des Turmes ist Gewicht zu legen. Derselbe soll, wenn Milbertshofen dereinst auch der Großstadt einverleibt wird, das Wahrzeichen des alten Milbertshofen bilden, jetzt aber das landschaftliche Bild heben. Baukosten. Die Kosten des Rohbaues können 200000 Mk. betragen und dürfen diese Summe nicht überschreiten. Projekte, welche nach Ansicht des Preisgerichtes um diese Summe nicht ausführbar sind, werden von der Bewerbung ausgeschlossen. Stil. Die Wahl des Stiles steht frei. — Das Projekt soll nicht bloß künstlerisch reif sein, sondern auch den Bedürfnissen einer katholischen Kirche praktisch entsprechen. In architektonischer Beziehung soll die Kirche schlicht und einfach gehalten werden. Auf die malerische Ausschmückung des Innern wird besonderes Gewicht gelegt, weshalb bei der Gliederung auf Schaffung größerer Wandflächen zu sehen ist, auf denen eine einheitliche Idee in einer Serie von Bildern dargestellt werden kann. Verlangte Skizzen. An Projektskizzen sind zu liefern: 1 Lageplan 1:1000 mit der geplanten Bebauung der Umgebung und der Pfarrhofanlagen, 1 Grundriß, 3 Ansichten: Ost, Süd und West, 1 Längen- und 1 Querschnitt, Maßstab 1:200. Beizugeben ist eine perspektivische Ansicht; ferners ein prüfungsfähiger Kostenvoranschlag nach Kubikmetern des überbauten Raumes mit getrennten Ansätzen für Kirche und Turm. Nötig sind ferner kurze Angaben über die zu verwendenden Materialien. Die Grundmauer wird herausbetoniert und findet sich hierzu reichliches Material auf dem Kirchenbaugrund selbst, der durchgehend aus Kiesboden besteht. Der Bau soll in Backsteinen aufgeführt werden. Preise. Gesamtsumme 1500 Mark. I. Preis 700 Mark, II. Preis 500 Mark, III. Preis 300 Mark. — Teilung vorbehalten. Die eingesandten Arbeiten bleiben Eigentum der Autoren. Die Bestimmung des Architekten, dem der Kirchenbau zu übertragen ist, bleibt vorbehalten und besteht keine Verpflichtung, einen prämiierten Entwurf auszuführen. Vorbehalten wird das Recht der erstmaligen Veröffentlichung der Entwürfe in der Zeitschrift: »Die christliche Kunst.« Termin der Einlieferung. Endtermin für die Einlieferung ist der 1. Oktober 1905. — Die Projektskizzen sind an die Geschäftsstelle in München, Karlstraße 6, zu adressieren. Den mit Motto versehenen Entwürfen ist in verschlossenem Kuvert, das außen das gleiche Motto haben soll, Name und Adresse des Einsenders beizufügen. Preisrichter. Die Entscheidung trifft die Jury der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, die das Recht der Kooptation hat. Auch nimmt der Pfarrer von Milbertshofen, Distriktsschulinspektor Triebenbacher, mit Sitz und Stimme am Preisgericht teil.

ZUR GRABMALKONKURRENZ

der

Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst.

Wir lassen in der Beilage des vorliegenden und nächsten Heftes noch eine Anzahl Abbildungen nach Konkurrenzentwürfen folgen.

Jede Ausnutzung der von uns veröffentlichten Konkurrenz-Entwürfe ist verboten. Interessenten wollen sich direkt oder durch die Geschäftsstelle, München, Karlstraße 6, an die Urheber der Entwürfe wenden. Sämtliche Entwürfe bleiben Eigentum der Künstler.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer; Verlag der Gesellschaft für christl. Kunst, G. m. b. H.
Druck von Alphons Bruckmann. — Sämtliche in München.



LOUIS FELDMANN (geb. 1856, lebt in Düsseldorf), Herz Jesu.

Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H., München

FRANZ VON LENBACH

Von FRANZ WOLTER

Mit Lenbach ist eine der eigenartigsten, größten, glänzendsten Künstlerpersönlichkeiten Deutschlands am 6. Mai v. J. dahingeschieden. Was die deutsche Kunst, was



FRANZ VON LENBACH
Nach einer photogr. Aufnahme

insbesondere München an diesem knorrigen, festen, unbeugsamen und wieder so gütigen, menschenfreundlichen und milden Meister verloren hat, ist unschätzbar. Der eine Trost bleibt jedoch, daß dem Künstler das Glück beschieden war, sein reiches Talent ganz zu entfalten, daß er uns all das hat geben können, was er gewollt und gekonnt hat. Sein abgeschlossen vor uns liegendes Lebenswerk war nicht mehr zu überbieten. Er war vollendet. Lenbach erzählte oft und gern von seiner künstlerischen Entwicklung und wenn er dann, zurückgelehnt auf dem gemütlichen, etwas erhöhten Eckdivan seines Ateliers, zugleich seine vor ihm stehenden Werke betrachtete, da war es ein Hochgenuß, ihm zuzuhören von seinen Jugendjahren in Schrobenhausen, die er als Sohn eines Maurermeisters und Bauzeichners im Kreise von 16 Geschwistern verlebte. Schon früh mußte er an den Neubauten praktisch mithelfen, später Pläne zeichnen. Er konnte sich jedoch nicht lange mit letzterer Tätigkeit befreunden, da ihn die Augen von den scharfen Linien und Umrissen auf dem weißen Papier schmerzten. Durch den Maler Hofner, der auf seinen Studienfahrten damals nach Schrobenhausen kam und vorzugsweise Geflügel malte, lernte er die ersten Anfangsgründe der Malerei und da der junge Lenbach Geld verdienen mußte, malte er Votivtafeln, die nach Altötting gestiftet wurden. Erst auf der Polytechnischen Schule in Augsburg erhielt er den ersten systematischen Unterricht im Zeichnen, von dem der junge Mann aber nicht viel hielt; er besuchte die dortige Gemäldegalerie und fing an, die alten Meister zu studieren; nebenbei malte er nach der Natur. Erst mit dem Eintritt in die Piloty-Schule in München 1857 und später mit dem Aufenthalte in Rom beginnt Lenbachs ernsteres Kunstschaffen. Hierbei erkannte er bald, daß er zu kostümhistorischen Galavorstellungen oder zu prunkvollen Menschenstilleben wenig Talent hatte. Er malte damals, da ihm die zeitgenössische Kunst nicht gefiel, in unerhört naturalistischer Wiedergabe die sonnengebräunten Beine der heimatlichen Dorfjugend Schrobenhausens, später in Italien die Bauern der Campagna, schließlich Landschaften in Begleitung des Baron Schack; erst später durch das Studium der alten Meister fand er sich selber. Hätte er nicht damals die Alten durch die Hilfe Schacks in dieser ausgiebigen Weise kennen gelernt, indem er sie mit dem Pinsel Zug um Zug wiedergab, er würde vielleicht, wenn auch immerhin ein großer Maler, doch nicht diese Höhe erreicht haben, auf der wir ihn jetzt bewundern; denn ein gut Teil Lenbachscher Kunst ist ohne den Einfluß der transalpinen gar nicht denkbar. Durch jene kam er auf die große künstlerische Auffassung,



ANSICHT DER VILLA LENBACH

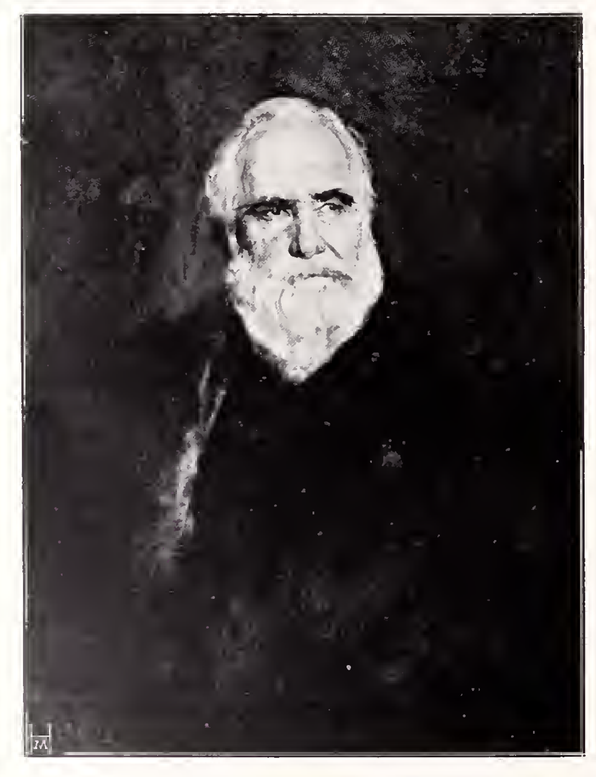
auf ihre hoheitsvolle Pracht der Farben, die er dann, und das macht ihn zu dem eigenartigsten Künstler, mit dem tiefen Geiste und Gemüte des Nordens zu verbinden verstand. In den prächtigen Kopien der Schackgalerie offenbart sich das hohe Verständnis alter Kunst. Nachdem er einmal die Herrlichkeit der Meisterschöpfungen kennen gelernt und in ihre tieftonige Farbigkeit untergetaucht war, erkannte er, daß für sein ureigenes Talent die individuelle Bildnismalerei der einzige Weg sei. Nun suchte er mit ähnlichen Mitteln die vielen unumstößlichen Kunstgesetze, die er bei den Alten fand, in logischer Schlußfolgerung auszubauen, die geistigen Errungenschaften einer mehr als tausendjährigen Kultur in sich aufzunehmen. Immer eifriger verfolgte sein Herrschergeist die Quellen, um die Technik der Alten, ihr Handwerk zu ergründen. Lenbach hatte das Gefühl, daß ihm die Natur wenig mehr bieten könne, er beherrschte sie in seinem Studium vollständig, aber die alten Meister sagten ihm noch vieles, über Bildhaltung und Bildwirkung, über Formen und Linien, über architektonisches Empfinden; vor allem konnten sie dem Maler zeigen, was geschmackvoll ist und bleiben wird, wenn auch noch weitere Jahrhunderte und -tausende unseren Erdball um die Sonne tragen. Dieses fein entwickelte ästhetische Gefühl hatte Lenbach mit keinem Geringeren als Rubens gemeinsam, dem genialen Heros vlämischer Kunst, dem alles gelang, was er nur unternahm, der aber trotz aller Selbständigkeit und individuellen Eigenart sich Rats bei den altitalienischen Meistern holte, indem er in feurigster Hingebung sowohl in Italien als Spanien die alten Meister, vorzüglich Tizians Werke, kopierte. Die meisten Maler von heute , so sagte Lenbach zu mir, haben gar keine Ahnung von Bildwirkung, die malen ein Stück Natur ab, ohne Sinn und Geist, sie haben dann eine Studie, aber kein Bild in dekorativ schmückender Weise. Die Hauptsache beim Bilde ist und bleibt doch immer das Verbinden der einzelnen Formen miteinander und zum Ganzen und in dem Ganzen das Trennen der Lokalfarben durch ihre komplementären Gegensätze. Dies ist eigentlich das Wesentlichste der Malerei und dann natürlich das maltechnische Können. Man hat ja heute keine Tradition mehr, es wird einfach gedankenlos mit den Farben, von denen der betreffende Maler, der sie anwendet,



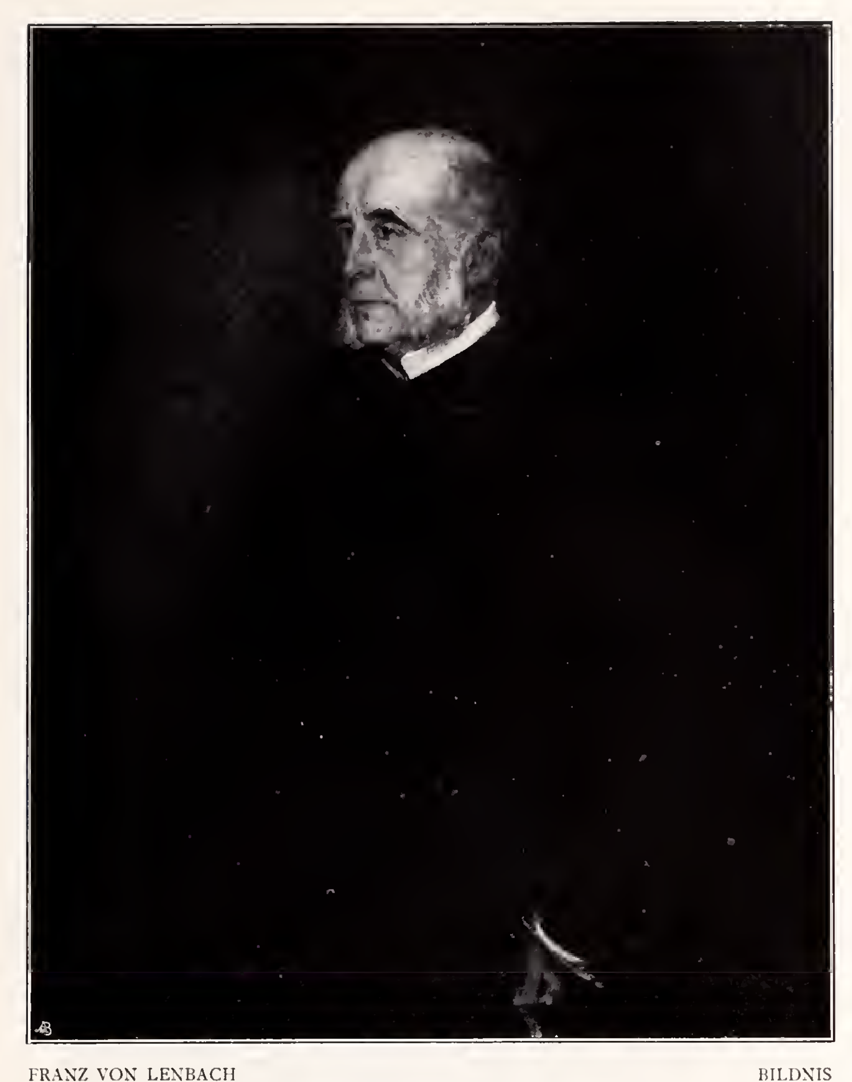
FRANZ VON LENBACH

S. K. H. PRINZREGENT LUITPOLD VON BAYERN

nicht einmal weiß, was für Bindemittel darin sind, durch- und aufeinandergeschmiert, ob das hält oder nicht, ist gleich. Jeder Kerl, der nicht einmal zeichnen kann, glaubt nun, wenn er Pinsel und Farben hat, malen zu können; denn es ist, wie die Zeitungsschreiber, diese Trottel, sagen, ein längst überwundener Standpunkt, von den Vorfahren etwas zu lernen. Ja! Als wenn mit jeder neuen Generation die Entwicklung von vorne anfinge! Diese — — — —«, und nun ergoß sich eine Flut kräftig derber Schlagwörter, welche meist dem zoologischen Gebiete entnommen waren. Dann impulsiv, rasch aufstehend, sagte er: »Zeigen Sie mir einmal, wie Sie Ihr Bild gemalt haben, das interessiert mich.« Nun mußte ich auf einer mit Kreidegrund präparierten Pappe mit einem Bindemittel von Ei, Öl und Wasser, das ich mir selber zusammenmischte und das ein dünnes Emulsionssüppchen war, mit Farben den Weg zeigen, von dem ich glaubte, daß ihn van Eyck und seine Zeitgenossen gegangen. Lenbach verfolgte aufmerksam die Manipulationen und sagte dann: »An diese altdeutschen Meister habe ich mich nie herangewagt, ihre Art schien mir zu mühsam«, und indem er den Bleistift ergriff, zog er mit einer leichten, fast zierlichen Handbewegung, gleichsam hinschreibend, einige Linien auf einer grauweißen Kreidegrundleinwand. Es entstand ein Bismarckkopf. Dann nahm er einen großen Borstpinsel und wischte, den Kreidegrund und die Zeichnung leicht durchschimmern lassend, mit einer aus Temperafarben bestehenden graubräunlichen Lasur über das Ganze hin. Nun eilte er rasch in sein kleines, in der Ecke des Ateliers befindliche »Laboratorium«, kam mit frischen Farben und setzte nun, in dem noch nassen Grund, unvermittelt, mit fast ungebrochenen Tönen, breitzügig, groß die Modellierung hin, immer den Untergrund geschickt benützend. Die Skizze sah bald aus wie ein Mosaik. »So glaube ich«, begann der Meister, »wird Tizian in der ersten Anlage vorgegangen sein.« Bald war die Tempera soweit angetrocknet und Lenbach griff zu einem mit Firnis versetzten Öl, strich die Arbeit dünn an und zog nun mit Ölfarbe, mit den geringsten Mitteln lasierend, dort zusammen, hier höhte er wieder etwas mit lichter Farbe, tupfte bisweilen mit dem Daumen in die Farbe oder zog mit dem Zeigefinger den Fleischton ganz leicht an einzelnen Stellen in den Hintergrund hinein. Das alles ging dann butterig, weich schmelzend und so schnell ihm von der Hand, daß in verhältnismäßig kurzer Zeit der Kopf fertig und der vollständige Weg der Entstehung klar gegeben war. Nun ist aber dies technische Verfahren bei Lenbach, das ich, wie die Verhältnisse unserer Farben und Malmittel nun einmal liegen, auch vom chemischen Standpunkte aus für eines der vorzüglichsten halte, nicht immer gleich. Er hatte so viel von den alten Meistern gelernt, einem jeden Großen etwas abgelauscht, daß er, ich möchte sagen, unter hunderten von Mitteln wählen und nicht nur nach einem einzigen Rezepte vorgehen konnte. Dazu drängte ihn schon die Verschiedenartigkeit seines »Themas«, wie er seine Bildnisse zu nennen pflegte. Immer aber, welchen Weg er auch einschlug, erreichte er das vorgestreckte Ziel mit einer genau berechneten und überlegten Sicherheit. Und wenn dann beim Schaffen interessante Zufälligkeiten entstanden, so wußte er mit dem feinsten, raffiniertesten Geschmack diese stehen zu lassen. Was er aber besonders konnte und was so unendlich schwer für den Maler ist, war das Aufhören und Stehenlassen der Malerei zur richtigen Zeit, wodurch er die Frische der Arbeit, des unmittelbar Gekonnten wahrte. Keinen Strich machte er umsonst, denn während er mit dem Pinsel die Farbe von der Palette hob, wußte er schon die



FRANZ VON LENBACH — MAX VON PETTENKOFER



FRANZ VON LENBACH — BILDNIS
Im Besitze des Herrn Kunstmalers Franz Wolter

Wirkung des Zuges im voraus. Strich an Strich fügend, kannte er innerhalb der Grenze, die er sich selbst gezogen, jedes Fleckchen und regierte da mit souveräner Macht. »Am besten ist es freilich immer, wenn man ein Bild prima vollendet,« sagte Lenbach, »allein schon der Haltbarkeit wegen; aber auf einen Sitz kann man selten ein Werk fix und fertig machen, zumal die heutigen Menschen nicht stundenlang ruhig halten mögen, man darf sie auch nicht quälen und ermüden. Ich untermale daher immer heller, damit ich später durch die Lasur noch weiter und tiefer gehen kann. Durch die Lasur kann man ja alles erreichen, sie ermöglicht auch die solideste Technik, wenn man sie klug anwendet.« — »Tempera ist immer noch das Beste, man kann alles mit ihr erreichen, in Verbindung mit der Ölfarbe ganz gewiß, die größte Leuchtkraft und die intimste Feinheit — die Ölfarbe allein genommen ist zu zäh, zu schwer.« Es war höchst interessant, in seiner Werkstatt all die technischen Versuche zu studieren, welche den Meister allmählich zu diesem fabelhaften Malenkönnen geführt haben. Einzelne ältere Tafeln mit Proben in Temperafarben erstrahlten da in einer Transparenz, die von märchenhaftem Zauber ist und direkt an die kostbaren Niederländer des 15. Jahrhunderts, dann wieder an Giorgione, Tizian und Rubens erinnern. Das Unangenehme, Materielle der Ölfarbe, ihr fettiger Charakter, diese »niederträchtige Eigenschaft«, wie der Meister sie nannte, war da umgewandelt in juwelenartigen Glanz, die Farbe wie mit einem leichten Emailschleier verhüllt. »So hingeschmolzen muß die Malerei aussehen«, sagte er, »das Harz, das die Alten ihren Farben beigemischt haben, macht eben diesen Glanz. So bin ich fest überzeugt, daß Franz Hals und auch Rembrandt mit Harzfarben gemalt haben. An manchen pastosen

Stellen kann man das jetzt noch sehen. Und zur Holztafel soll man wieder zurückkehren, sie ist immer noch besser als Leinwand und alles andere.« Was Lenbach aber als Künstler kennzeichnet und gerade der Vergleich mit Tizian, Rubens, Velasquez und all den anderen späteren Künstlern zeigt, war die völlige Selbständigkeit, die trotz aller technischen Vorteile, die er jenen Meistern abgelauscht, sich wahrte, sein großes, eminentes Können, seine umfassende Gestaltungskraft. Denn er verkörperte Dinge, die vor ihm niemand gesehen und gekonnt hat. Was würden auch einem Maler alle technischen Errungenschaften, die Kenntnis von Bindemittel und Farbe des Tizian und Rubens nützen, wenn er nichts zu sagen, zu geben hat. Im Gegensatz zu dem geistlosen Abstreifen aller und jeder charakteristischen Eigenschaft seiner direkten Vorgänger, selbst im Gegensatze zu Holbein, van Dyck, Velasquez, die mehr objektiv ihren Mitmenschen gegenüber standen und sie in repräsentativer Hoheit zu malen bestrebt waren, suchte Lenbach das Innerste, das Seelenleben seiner Mitmenschen zu ergründen, hinabzutauchen in den Grund der Herzen, die in den Gesichtszügen eingegrabenen Spuren der Charaktere bis in ihre letzten zuckenden Fasern zu verfolgen. Wenn er ein interessantes Gegenüber hatte, dann saugte sich sein scharfer Blick in dem Objekte fest, immer mehr neigte er beim Malen seinen Kopf mit den bekannten kreisrunden Brillengläsern vor und indem er zugleich zeichnete und malte, sezierte er sozusagen sein Opfer und beleuchtete es mit Tageshelligkeit. Dann schrieb er mit dem Pinsel eine offene, klare, freimütige, geistvolle Kritik. In das so entstehende Kunstwerk trug er Geist von seinem Geiste hinein, er steigerte und sah, sich selbst vergessend, mehr, als objektiv genommen in der Natur vorhanden war, so daß der Dargestellte über das rein Menschliche hinauswuchs, mitunter zu einer monumentalen Größe. Lenbach gab dann seinem Objekt vergewaltigend und unterjochend seine Anschauung, sein Temperament, sein ganzes Lieben und auch sein Hassen, seine Welt und Menschennatur, die uns näher liegt, interessanter und reizvoller ist als mitunter das Objekt selbst, ja die wir eben vom Künstler überhaupt wünschen sollen. Was die ganze menschliche Gesellschaft, die Kritik eingeschlossen, an Lenbach unbewußt hochschätzte, war eine Dosis jenes Barbarentums, das den Knochen der Völkerstämme Halt verleiht, welche aufrecht stehen wollen und denen das einzelne Individuum ein Glied ist. Oder auf die Kunst übertragen: ein Teil jener urwüchsigen Kraft, die im Mittelalter die Holzschnitzer und Steinmetze besaßen, wenn sie im Chorgestühl, an Sockeln, Pfeilern und Bogen oft in derben Formen ihren Humor ausleben ließen. Natur heraustreiben, oder Natur hineintreiben, beide scheinbaren Gegensätze sind im Wesentlichen nur die verschiedenartigen Äußerungen ein und derselben künstlerischen Tätigkeit. Beide Prinzipien enthalten das ganze Geheimnis jedes



FRANZ VON LENBACH FRAU MERK MIT KIND
(Photographieverlag von Franz Hanfstängl, München)

Kunstschaffens in nuce. Lenbach drückte sich ähnlich aus, als einmal die Rede auf die Photographie kam, die er ja, wie bekannt, in seine Dienste gestellt hatte. Er sagte: »Die Photographie kann dem Maler schon recht behilflich sein, aber wenn man sie benützen will, muß man hinzudichten.« Auf dies »Hinzudichten«, auf das Hineintragen des selbst Gewollten, Erlebten, Geschauten, auf das rein Persönliche, Subjektive, was der Künstler hinzugibt, kommt alles in der Kunst an. Überblicken wir einmal im Geiste das ganze große Lebenswerk dieses gottbegnadeten Meisters, so taucht eine Fülle von Persönlichkeiten auf, die sein Pinsel verewigt hat; viele, welche durch ihre Eigenschaften irgend eine Bedeutung auf der Weltbühne erlangt haben, und noch manche einfache schlichte Menschen. Leo XIII., Kaiser Wilhelm I., Kaiser Friedrich und König Ludwig I. und II., unser jetziger Kaiser und unser Prinz-Regent von Bayern, ja fast das ganze bayerische Herrscherhaus. Lenbachs Bismarck-Porträts allein bedeuten ein unsterbliches Lebenswerk. Dann Maler, Dichter, Musiker, Bildhauer, Gelehrte und Forscher, Bischöfe, Priester, Minister, Offiziere, Räte der Finanzen und des Handels, Schauspieler usw. Ferner die Frauen! Sind seine Männergestalten meist von ruhiger, fast feierlicher Haltung und nur der Kopf, der aus dem dunklen Hintergrunde hervortaucht, von innerlich sprühendem Leben, so gab er den Frauen gern eine zierliche Bewegung, die sich oft in einem leichten Zurücklehnen oder Niedersenken des Hauptes ausdrückte, er blieb aber dabei immer in solchen Grenzen, daß alles, was er schuf, liebliche Anmut und vollendete Grazie ward. Dann suchte er bei größeren Werken durch Ruhepunkte die Bewegung auszugleichen. »Hier«, z. B. sagte er einmal, »habe ich die Hand der Dame auf jenen Krug gelehnt, ich habe die Ruhe, die dadurch ausgedrückt ist, sehr gern. Die alten Meister haben das auch öfters so gemacht.« — Obgleich Lenbach eine Reihe sehr schöner Frauenbildnisse und manch entzückendes Kinderporträt gemalt hat, so lag doch seine wesentliche Stärke nicht auf diesem Gebiete. Die Frauen, namentlich die jungen, schönen, nahm er nicht recht ernst, wie er überhaupt auch für die auf dem malerischen Gebiet schaffende Frau nur ein mitleidiges, etwas boshaftes Lächeln besaß. Erst im Männerbildnis offenbarte sich seine wahrhafte Natur, und je grösser der Mann war, desto heißer und glühender wurde das Bild. Unzählige Male hatte so Lenbach Bismarck gemalt und immer wieder versuchte er, diesem »Thema« eine neue Seite abzugewinnen. Eigentlich sich wiederholt oder kopiert hat er niemals. Wenn er auch psychologisch überall dasselbe sagte von diesem »Ungeheuer«, ein neues koloristisches Problem stellte er sich immer. Ja selbst vom toten Reichskanzler Bismarck hatte er aus dem Gedächtnis den Kopf als »Erinnerungszeichen«, wie er sich ausdrückte, skizziert und zwar auf einem graugelben Karton mit wenigen weißen Kreidestrichen. »Ich habe dies nicht an Ort und Stelle gemacht«, er-



FRANZ VON LENBACH — BILDNIS
Im Besitze des Herrn Kunstmalers Franz Wolter



FRANZ VON LENBACH FÜRST BISMARCK

zählte mir der Meister, »man hätte es auch nicht können, weil das Zimmer, in dem der Fürst aufgebahrt lag, zu dunkel und zu eng war, wie ja die Räumlichkeiten in Friedrichsruh sehr beschränkt sind.« — »Es ist auch nicht geschmackvoll«, fuhr er fort, »von einem Toten ein Bildnis zu machen. Als Rubens starb, waren sicherlich seine Schüler um ihn und keiner hat das Bedürfnis empfunden, den Meister als Toten der Nachwelt zu überliefern.« In allem, in seinem Schaffen und Reden trat ein Zug der Größe hervor. Er gehörte zu den wenigen Künstlern, die aus dem Vollen schöpften, die selbst in der kleinsten Arbeit im Gefühle des Besitzes der eigenen Kraft das uralte Kunstgesetz befolgten, die Erzielung der stärksten Wirkung mit den eben noch ausreichenden Mitteln zu verfolgen. In diesem Punkte stand er unter seinen Kollegen wie ein Riese unter Zwergen. Wenn der Meister selbst in den wenigsten Strichen etwas hingesetzt und dies auch unvollendet erschien, so hatte man vor diesen skizzenhaften Bildern das Gefühl, daß er eben weniger gemacht als gekonnt hatte. Hier war er mitunter geistreicher als in ganz durchgebildeten Werken, weil er in knappen, abgekürzten Mitteln das erschöpfend sagte, was er ausdrücken zu müssen glaubte. Gar selten haben Menschen Freude und Genuß an der Skizze, weil sie nicht fähig sind, in der nur angedeuteten Form die Absichten des Künstlers zu erkennen und zu verfolgen. Skizze aber ist geistreichere Kunst als peinlich ausgeführte Werke, vorausgesetzt, daß sie mit den wenigen Mitteln ebenso Leben und Charakter, die ganze innere Welt des Künstlers wiederzugeben vermag, als mit vielen und nebensächlichen. So ist es denn auch zu verstehen, daß so viele Werke in verhältnismäßig kurzer Zeit unter Lenbachs Händen entstanden, denn seine rein physische Arbeitskraft ging ins Riesenhafte und hatte in unserer Zeit nichts Ähnliches aufzuweisen. Er schuf, man konnte sagen, Tag und Nacht. Wenn die übrigen Maler an den meist dunklen Wintertagen um 3 oder 4 Uhr Pinsel und Palette zur Seite legten, da flammte in seinem Atelier die elektrische Bogenlampe auf, vor 8 oder 9 Uhr legte er den Pinsel selten aus der Hand und wenn er dann mit dem Malen Schluß machte, schrieb er noch stundenlang Brief um Brief, denn Lenbach war in diesem Punkte ein gewissenhafter Beantworter aller an ihn gerichteten Fragen. Sommerfrische, Erholung auf dem Lande kannte er nicht, immer war er in Schaffenstätigkeit, sie war ihm Hochgenuß, Wonne, Glückseligkeit. Daß Lenbach der modernen Kunst in ihren Bestrebungen ablehnend gegenüber stand, war die naturnotwendige Folge seiner Entwicklung, man kann dies weder bedauern noch tadeln. — Er, diese starke, feste Persönlichkeit sollte einen anderen Weg zur Kunst für gut finden, als den eigenen? Unmöglich! Er hätte damit zugeben sollen, daß er nicht den richtigen gehe. Oder sollte er sich in die Macht eines anderen begeben, sich der »modernen« Strömung unterordnen? Niemals. Jedesmal, wenn Lenbach seinen Hohn und Spott, seine Verachtung für die moderne Kunst mit »ihren Anilinfarben, die der Teufel erfunden«, kräftig Ausdruck verlieh, habe ich still gelauscht und nie widersprochen, um mich an den klaren Linien und Merkmalen dieses Charakters, an seiner wahrhaftigen und ehrlichen Gesinnung zu erfreuen. Dieser Zorn war bei ihm etwas Heiliges, denn er verteidigte seine Kunst,

welche er unendlich liebte. Überhaupt eine objektive Richtigkeit des Urteils in dieser Beziehung von einer Individualität fordern, hieße sie verleugnen, und gelogen hätte Lenbach, wenn er seinen großen Antipoden Uhde, den er nicht verstehen konnte, gelobt oder anerkannt hätte. Die alten Meister verstand er und seine Kennerschaft von alten Gemälden war sehr groß. Das Entscheidende war jedoch dabei, daß er das Kunstwerk als zweckdienendes und schmückendes Objekt betrachtete, welches im architektonischen Rahmen sich eingliedern müsse. Welch feines Gefühl er dafür besaß, bewies sein Ausspruch, als er einmal ein Gemälde der niederländischen Schule aus dem 15. Jahrhundert erwarb, das er sehr schätzte. »Sehen Sie, das Bild ist so architektonisch ernst, so feierlich, daß es nur in eine Kapelle, eine Kirche paßt. Man müßte das Bild wieder zum Altar umwandeln, zu dem es gehört hat. An die alten deutschen Meister, vor allen an van Eyck und Memling, dann an Dürer, Holbein sollte die deutsche Kunst wieder anknüpfen, sie würde auf einen richtigeren Weg kommen und ja doch wieder, wenn auch unbewußt, Neues, Eigenartiges in die Kunst hineintragen. Die Farbenpracht dieser Meister, die dekorativ künstlerische Wirkung ihrer Werke ist vorbildlich.« Mit diesen Worten stellte er eine Madonna mit dem Jesuskinde, anscheinend aus der Zeit Rogiers van der Weyden, neben seine Bildnisse, die am Boden standen und sagte: »So etwas kann ich in der Farbe nicht erreichen, aber — ich will dies auch nicht, ich bezwecke ja mit meinen Porträts etwas anderes.« Dann wieder auf das Madonnenbild hinblickend, fuhr er fort: »Rubens ist, so sehr ich den Meister schätze, kein Künstler für die Kirche gewesen. Ich habe einmal in Köln in einer Kirche die Kreuzigung Petri gesehen, die war famos, gegen so einen Meister, der das schaffen konnte, sind wir ja alle Dilettanten, aber für die Kirche paßt das gar nicht.« In diesen Worten offenbarte Lenbach, der der religiösen Kunst fernstand, einen mehr objektiven, besser gesagt modernen, zeitgemäßen Geschmack. Denn Rubens' Kunst, so viel man auch darüber gestritten hat und noch streiten mag, war wohl eine kirchliche, jedoch für das 17. Jahrhundert und in dem katholischen Geist jener Zeit geschaffen, die eine glänzende, prächtige, triumphierende Kunst, wenn auch eine mehr äußerliche als innerliche bedurfte. Heute aber, wenn nicht alles trügt, stehen wir nicht allein mit unserer kirchlichen, religiösen Anschauung dem Geiste des 14. und 15. Jahrhunderts näher als dem 17., sondern auch mit der profan modernen. Dies auf die tiefer liegenden Gründe zu betrachten, gehört nicht hierher; interessant war nur, wie Lenbach ganz objektiv zu dieser oft erörterten Frage Stellung nahm. Mit Kunstschätzen und Kostbarkeiten der Alten hatte sich Lenbach umgeben, an diesen



FRANZ VON LENBACH BILDNIS SEINER TOCHTER GABRIELE
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München

erlesensten Gegenständen, den Gemälden, geschnitzten Möbeln, Gobelins, antiken Vasen und Plastiken hatte er eine große Freude. Für all diese Herrlichkeiten baute er einen im italienischen Rennaissancestile gehaltenen Palast, selbst ein Kunstwerk, welches er jedermann zur Besichtigung zugänglich machte. Dann baute er das prächtige Künstlerhaus, in welches er eine Serie seiner besten Bilder stiftete, immer von der hoheitstrahlenden Renaissance ausgehend. Die ihm zur Verfügung stehende Macht benützte er, um Kunst zu fördern, überall griff er durch Opferfreude und durch seine Tat ein. Er war fürstlich in seinen Spenden, wenn er einen künstlerischen Gedanken verwirklichen konnte, und hilfreich in der Not so manchem minderbegüterten Kollegen gegenüber. Ebenso wie er viele Tausende für seine Werke einnahm, ebenso verschenkte er sie, wenn er Liebe und wahres Verständnis für Kunst fand. Bei ihm war alles selbstverständlich. So wie es selbstverständlich war, daß Könige und Fürsten den Meister in seinem Atelier besuchten, daß ferner, als Bismarck nach München kam, er nur bei Lenbach wohnte, so war es nur natürlich, daß der Meister überall an der Spitze stand, auch dann, wenn die Künstlerschaft ihre Feste feierte. Wie er dieselben zu den prunkvollsten und glänzendsten Ereignissen gestaltete, das wird jedem noch erinnerlich sein, der sie miterlebt hat. Als am 31. März 1900 die Einweihung des Münchener Künstlerhauses veranstaltet wurde, glaubte man das Gastmahl des Levi, wie es von Paolo Veronese gemalt uns zu Venedig in der Akademie erhalten ist, in Wirklichkeit zu sehen. — Durch seine ganze Lebensstellung, durch seine große Kunst hob er den Künstlerstand wie bisher niemand vor ihm und stellte ihn dem Höchsten gleich, was in menschlicher Kultur erreichbar ist. In ungetrübtem Glanze steht so Lenbach, wenn man von einigen flüchtigen Werken zumal der letzten Zeit absieht, vor uns und wird stehen bleiben, so lange es noch Werke seiner Hand gibt. Lenbach war, alles in allem genommen, ein ausgeprägt starker Charakter, von einer Wahrhaftigkeit, die sich nicht allein in seinen Bildnissen aussprach, sondern in allen seinen Taten, mitunter in einer impulsiven, sich selbst vergessenden Rücksichtslosigkeit. Aber gerade dadurch zeigt sein ganzes Leben, wenn man es einmal aufmerksam verfolgt hat, in stetig sich aufwärts bewegender Linie ein Streben zur Vervollkommnung und einen vor keiner Schwierigkeit zurückschreckenden Mut. Er, der in unserer zeitgenössischen Malerei in einer frischen, nie dagewesenen Art seinen hohen Geist hineintrug und zur Vertiefung der Bildnismalerei ins psychologische Gebiet für alle Welt neue Wege gewiesen, hat als Lohn des Sieges den Lorbeer verdient, der ihm auf dem Moosacher Friedhofe in München von der Künstlerschaft in so reichem Maße gespendet wurde.

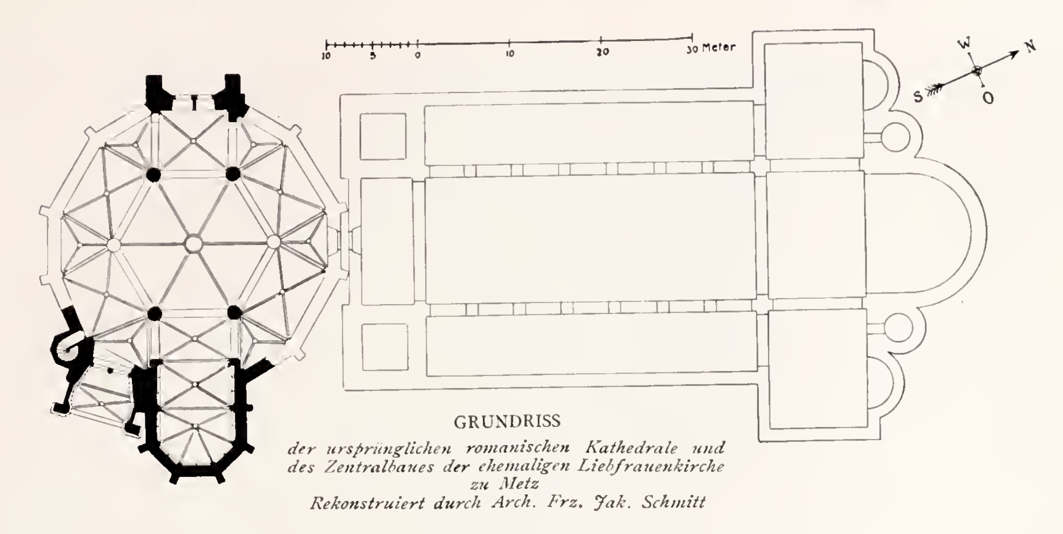
DIE KATHEDRALE St. STEPHAN ZU METZ

IN DER EHEMALIGEN KIRCHENPROVINZ TRIER

Von Architekt FRANZ JAKOB SCHMITT in München

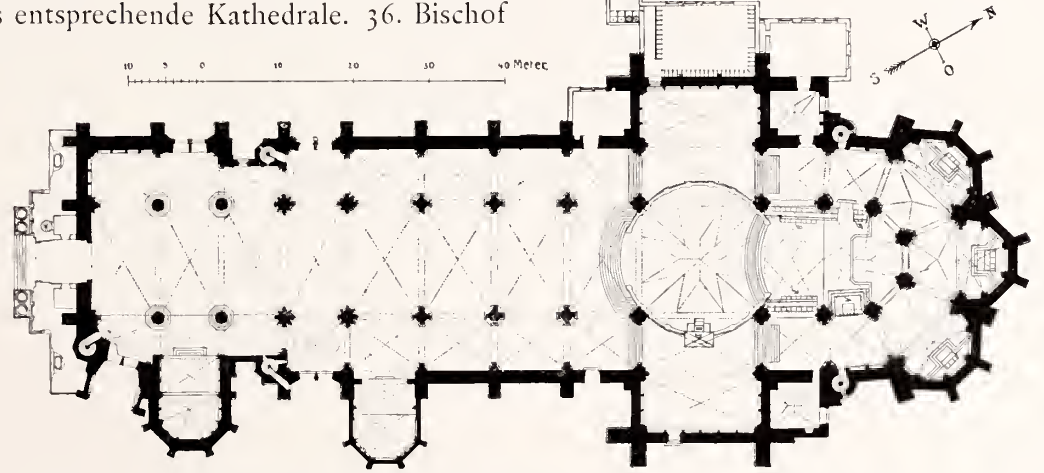
Die am Einflusse der Seille in die Mosel gelegene Stadt Metz kommt schon frühe als Metae oder Metis, auch als Divodurum und Mediomatricum vor; dieser Name rührt von dem hier seßhaften Mediomatriker Volksstamme her, dessen Wohnplätze sich noch zu Cäsars Zeiten bis an den Rhein erstreckten. Verschiedene Heerstraßen wurden nach Metz vom weltbeherrschenden Volke der Römer angelegt, daselbst ein Kaiserpalast, ein Amphitheater, eine Naumachie sowie Thermen erbaut, welche ihr Wasser aus den Quellen in Gorze erhielten, wovon bei Jouy-aux-Arches heute noch die großartigen Reste der Wasserleitung erhalten sind. Später wurde die Stadt Metz durch Attila zerstört; wieder auflebend, kam sie unter die Gewalt der Franken, ward die Hauptstadt und Residenz der Könige von Austrasien. Bei der im Jahre 843 erfolgten Teilung der Länder Lothars kam Metz mit dem ganzen Königreiche Austrasien an Ludwig den Deutschen und so an das Deutsche Reich. Wie Metz gehörten auch die Städte Toul an der Mosel und Verdun an der Maas ursprünglich zu Lothringen, Ende des 10. Jahrhunderts machten sich diese drei Bischofsstädte davon los und erschienen nun als unabhängige, freie deutsche Reichsstädte, bis sich unter Kaiser Karl V. ihr Los wesentlich änderte, um endlich im Westfälischen Frieden 1648 förmlich an Frankreich abgetreten zu werden. Gleich Toul und Verdun stand das Bistum Metz unter dem Metropoliten von Trier, auch führten die Metzer Bischöfe den Titel deutscher Reichsfürsten.

Der erste Bischof war der in Rom geborene hl. Klemens, welcher um die Mitte des 3. Jahrhunderts nach Gallien gekommen und erstmals in Metz das Evangelium verkündet



GRUNDRISS
der ursprünglichen romanischen Kathedrale und des Zentralbaues der ehemaligen Liebfrauenkirche zu Metz
Rekonstruiert durch Arch. Frz. Jak. Schmitt

haben soll. Hier wurde auf den Ruinen eines römischen Bauwerkes ein Oratorium errichtet, das zu Ehren des ersten Martyrers St. Stephanus geweiht worden ist. Dieses Oratorium ist bei der heutigen Domkirche auf dem durch seine hohe Lage bevorzugtesten Platze der Stadt zu suchen; im Laufe der nächsten Jahrhunderte fanden mehrfache Vergrößerungen statt, und so entstand nach und nach eine den erweiterten Bedürfnissen des Kultus entsprechende Kathedrale. 36. Bischof war von 742 ab St. Chrodegang, der große Reformator des kirchlichen Lebens; seine tiefe Gelehrsamkeit erhob den frommen Mann zum ersten Minister des Frankenreiches bei dem mächtigen Karl Martell und zum unentbehrlichen Ratgeber von dessen Sohn und Nachfolger Pipin dem Kleinen. Unter dieses Königs Beihilfe wurden durch Bischof Chrodegang an der Metzer Domkircke neue Konstruktionen zur Ausführung gebracht. Die alten Chroniken nennen zwei große Künstler, welche an der Kathedrale von Metz arbeiteten, den Benediktinermönch Tutelon vom Kloster St. Gallen und den Metzer Domherrn Anstée, der für einen der geschicktesten Architekten des 10. Jahrhunderts gehalten wurde und als Abt vom nahen Benediktinerkloster St. Maria und Gorgonius in Gorze 960 starb. Nach Sigebert soll der von 964 bis 984 regierende Bischof Theoderich I. den Neubau der Metzer Kathedrale unternommen haben, auf ihn folgte von 1005 bis 1046 Bischof Theoderich II., und diese beiden Kirchenfürsten sind als die Begründer der in romanischem Baustile zur Ausführung gekommenen Domkirche anzusprechen.



GRUNDRISS DER GOTISCHEN KATHEDRALE ZU METZ (NACH PLAN VON 1874)

Im Jahre 1881 wurden unter dem Plattenboden der heutigen gotischen Kathedrale die Fundamente der Episkopalkirche romanischen Stiles in solcher Menge und Ausdehnung aufgefunden, daß dadurch eine Rekonstruktion ermöglicht ist. Im Anschlusse an die von A. Probst 1885 in einer Monographie der Metzer Kathedrale veröffentlichten Zeichnungen gebe

ich S. 227, oben, die ursprüngliche romanische, und darunter die darauf folgende gotische Bauanlage. Wir haben hier eine dreischiffige Basilika mit drei am Querhause hinausgebauten Konchen vor uns, eine Hochkirche, wie solche am Ende des 10. und Anfange des 11. Jahrhunderts in Deutschland errichtet wurden. Es ist die Crux commissa, die **T**-Form, welche erstmals bei den altchristlichen Basiliken Roms von St. Peter und von St. Paul fuori le mura erschien, welche von da auf den Urbau der Benediktinerabteikirche Saint-Denis überging, welche das Münster St. Maria und die Benediktinerinnenklosterkirche St. Stephan in Straßburg, die St. Sophienkirche des Benediktinerklosters Eschau im Elsaß, der Westchor des Domes St. Maria in Augsburg und der Urbau vom Mainzer Metropolitandome St. Martin[1]) bis auf den heutigen Tag bewahrt haben. Das Querhaus des Metzer Domes romanischen Stiles hatte bei einer Breite von 10,60 m eine lichte Länge von 42,80 m; während das östliche Querhaus des Mainzer Domes bei 12 m Breite nur 30½ m Länge hat, sehen wir beim Wormser Dome St. Peter 13 m Breite und 34 m Länge, beim Straßburger Münster 14 m Breite und 57 m Länge, endlich beim Augsburger St. Mariendome bei 12 m Breite eine Länge von 39 m. Die drei am Querhause hinausgebauten Conchen besaß bereits die aus der Karolingerzeit herrührende Benediktinerabteikirche St. Maria zu Steinbach bei Michelstadt im hessischen Odenwalde, ferner die durch den von 826 bis 847 regierenden Mainzer Erzbischof Otgar zu Höchst am Main erbaute St. Justinus-Säulenbasilika,[2]) ebenso die St. Michaels-Basilika auf dem oberen hl. Berge bei Heidelberg in der Diözese Worms.

Die heutige Metzer Kathedrale besitzt unter ihrem Chorraume eine gewölbte Krypta gotischen Stiles und wohl darf auch für den ehemaligen romanischen Bau eine ebensolche Krypta angenommen werden; zu ihr vermitteln leicht den Zugang vom oberen Kirchenraume die in den zwei Chorecken befindlichen runden Treppentürme. Diese runden Türme waren im 10. und 11. Jahrhunderte bei den deutschen Kirchenbauten besonders beliebt und folgte man dem Vorbilde der St. Marien-Palastkapelle Karls des Großen in Aachen und diese hatte sich an die runden Campanile der Stadt Ravenna angeschlossen. Der erstmals im Jahre 933 geweihe Dom St. Laurentius und Johannes der Täufer zu Merseburg in der Magdeburger Kirchenprovinz zeigt aus seiner ursprünglichen Anlage die zwei runden Treppentürme, welche dem geosteten Chorraume seitlich ausgebaut wurden, auch die Benediktinerinnen-Klosterkirche St. Cyriakus und Metronus zu Gernrode in der Diözese Halberstadt besitzt zur Seite der Westapsis zwei runde Türme und selbst die um 1129 errichtete Augustiner-Chorherren-Stiftskirche St. Maria zu Schiffenberg bei Gießen in der Mainzer Erzdiözese hat noch, wie die Kollegiat-Stiftskirche St. Paul in Worms, die gleiche Bauanlage. An der Mosel seien die zwei runden Treppentürme des aus dem 11. Jahrhunderte herrührenden Westchores vom Metropolitandome St. Peter und Nikolaus zu Trier genannt. In Metz hatten die zwei Rundtürme nur einen Durchmesser von 5,80 m, während die beiden runden Türme am Westchore St. Laurentius des Wormser Domes, deren Untergeschosse Ende des 10. Jahrhunderts erbaut sind, einen Durchmesser von je 7,70 m besitzen.

Es dürfte unentschieden bleiben, ob wir für die drei flachgedeckten Kirchenschiffe der Metzer St. Stephans-Episkopalkirche Säulen oder Pfeiler als Stützen uns zu denken haben. Bei meinem Versuch einer Rekonstruktion wurde 5,10 m Achsenweite für die zweimal sechs Stützen der Mittelschiffsmauern angenommen. Die Säulen der aus dem 11. Jahrhunderte stammenden dreischiffigen Basilika St. Simon, Judas Thaddeus und Wigpertus der Benediktinerabtei Hersfeld in der Mainzer Erzdiözese standen 4 m von Mitte zu Mitte, bei der Benediktiner-Klosterkirche Allerheiligen zu Schaffhausen am Rhein stehen die Säulen in 5 m Abstand, bei dem als Pfeilerbasilika errichteten Augsburger St. Mariendome in 5,40 m Entfernung von Mitte zu Mitte, im Mainzer St. Martinsdome 5 m weit und im Kaiserdome St. Maria zu Speyer in 5,70 m Achsenweite. Die Metzer Kathedrale romanischen Stiles hat bei der Kirche St. Leodegar des 1222 gegründeten Kollegiatstiftes in Marsal im Bistume Metz als Muster und Vorbild gedient. Es ist, gleich Metz, eine dreischiffige Basilika mit drei Apsiden, das Hochschiff wird von neun freistehenden Säulen und drei ebensolchen Pfeilern gestützt; an der Hauptfront befinden sich zwei quadratische Türme von Seitenschiffbreite, eine innere Vorhalle verbindet die Westtürme, somit eine Bauanlage

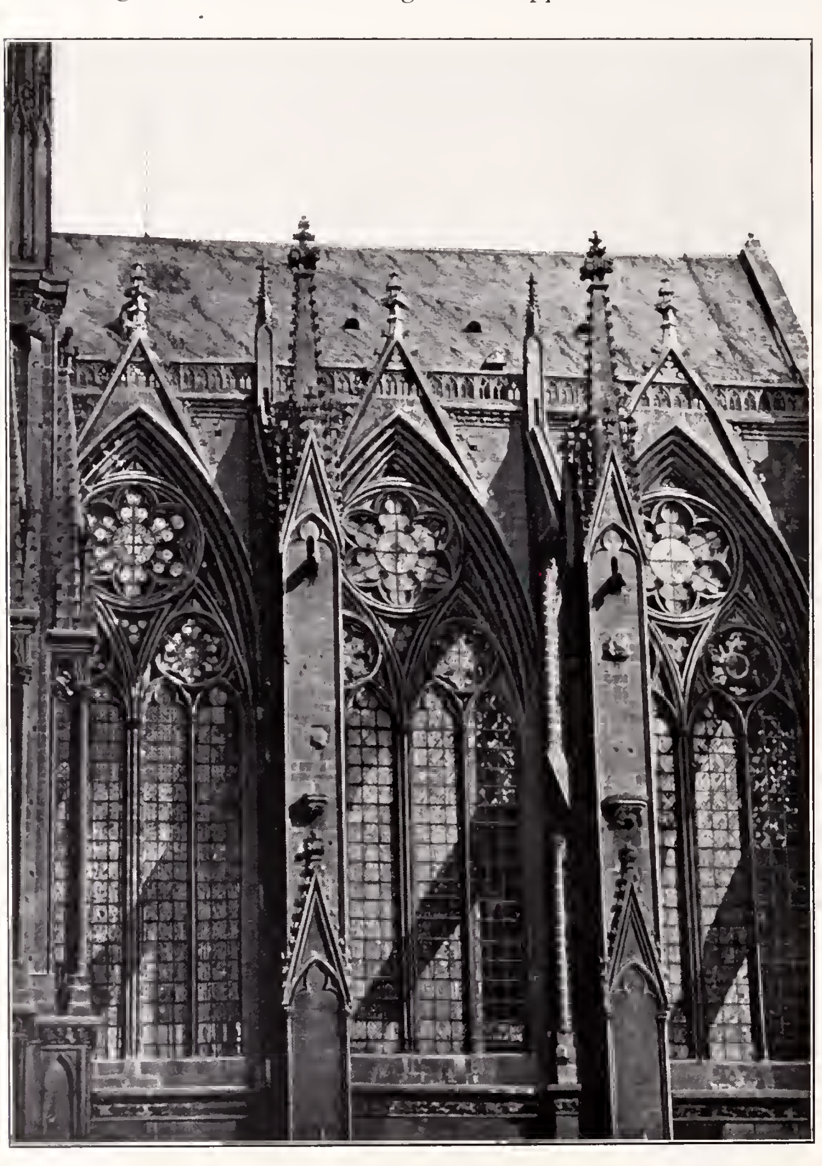
[1]) »Der Dom zu Mainz in frühromanischer Zeit« von Architekt Franz Jakob Schmitt in Lützows Zeitschrift für bildende Kunst, 1890, S. 171 und ff.

[2]) »Die St. Justinus-Säulenbasilika zu Höchst am Main« von Architekt Franz Jakob Schmitt im Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XXIII.



ST. STEPHANS-KATHEDRALE IN METZ INNERE ANSICHT (AUFN. 1869)

wie wir sie auch bei der Metzer Episkopalkirche annehmen dürfen und bei der Rekonstruktion gezeichnet haben. Dieser St. Stephansdom romanischen Stiles hat mit der romanischen Kathedrale St. Peter und Paul des nahen Virten oder Verdun die vier Türme gemeinsam, welche ja auch der Trierer Metropolitandom in dieser Epoche seiner Baugeschichte erhalten hat. Die Erzbischöflichen Domkirchen in Mainz und Trier sind bis heute doppelchörig und die in Köln war es als romanisches Baudenkmal, sie hatte einen St. Peters-Ost- und einen St. Marien-Westchor; ganz dasselbe ist noch jetzt bei der Virtener Kathedrale nachweisbar; der Ostchor St. Peter und Paul steht aufrecht, der Westchor St. Maria ist aber zugunsten eines neu erstellten Hauptportales leider abgerissen worden. Die gleiche doppelchörige Anlage dürfte auch die Metzer St. Stephans-Kathedrale romanischen Stiles gehabt haben; hier war der Nordostchor mit dem Hochaltare dem heiligen Protomartyr Stephanus geweiht, der gegenüber befindliche Südwestchor aber der Gottesmutter, so konnte denn im Jahre 1130 durch Bischof Stephan von Bar bei »Sancta Maria infra domum« das aus sechs Canonici bestehende Kollegiatstift errichtet werden. Dieser Vorgang steht im Mittelalter nicht vereinzelt da, denn auch zu Eichstätt in der Mainzer Kirchenprovinz gab es von 745 bis 1806 im Dom-Ostchore St. Maria das Domstift und im St. Willibaldus-Westchore von 1276—1806 ein eigenes Kollegiatstift. Einleuchtend ist aber, daß auf die Dauer zwei Chorherrenstifte unter einem Dache mit Störungen in den Funktionen leiden und dies erklärt einfach den Entschluß des Metzer Kapitels, sich ein besonderes Gotteshaus zu errichten, es geschah im 13. Jahrhunderte durch einen Zentralbau, welcher in Urkunden als »Rotunda« erscheint. Die frühgotische Kirche erhielt den Namen Notre-Dame-la-Ronde, ihre Rekonstruktion habe ich mit Hilfe der noch heute in der Kathedrale St. Stephan erhaltenen Bauteile aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts versucht. Die vier vorhandenen, aus Kalksandstein-Quadertrommeln hergestellten freistehenden Säulen von 1,60 m Durchmesser befinden sich genau in den Diagonallinien eines regelmäßigen Sechseckes, es treffen also vom Gewölbeschlußsteine im Zentrum zwei gleichseitige Dreiecke in die vier Säulenmittelpunkte; daher kann mit Sicherheit angenommen werden, daß die jetzt fehlenden zwei Rundsäulen ehedem wirklich existiert haben, alsdann besitzen wir den sechseckigen Zentralraum einer gewölbten Basilika, deren Umgang nach außen ein Zwölfeck bildet und der Name »Rotunda« erhält seine Begründung. In der



DETAIL VON DER KATHERDALE IN METZ
Nordwestseite, 1874

Querachse befindet sich heute noch das wohlerhaltene Westdoppelportal einerseits und gegenüber der Ostchorraum, bestehend aus einer rechteckigen Chorvorlage nebst einer aus fünf Seiten des regelmäßigen Achteckes hergestellten Apside. Nächst dem geosteten Chore wurde an einer weiteren Seite des äußeren Zwölfeckes das Hauptportal mit einer nach außen offenen Vorhalle und einem achteckigen Treppentürmchen angelegt. Diese Stellung des Hauptportales erklärt sich aus den Bauten in nächster Nähe der St. Stephanskathedrale sowie der Liebfrauen-Stiftskirche, aus dem Kreuzgange und den auf der Südostseite befindlichen Gotteshäusern, wie der Lothringer Kapelle, der Pfarrkirche St. Gorgon und Groß-St. Peter.



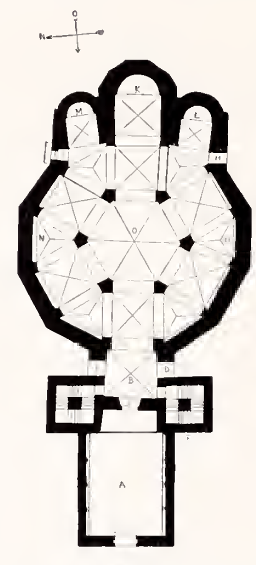
GESAMTANSICHT DER KATHEDRALE IN METZ
Südostseite, 1874

Die Bauformen der erhaltenen vier freistehenden Rundsäulen, der beiden Portale und Chores entsprechen vollkommen dem frühgotischen Stile, wie er in Paris um das Jahr 1200 an der Kathedrale Notre Dame, der Benediktiner-Prioratskirche Saint-Martin-des-Champs, der Pfarrkirche Saint-Séverin und Saint-Julien-le-Pauvre, sowie den Abteikirchen der Benediktiner von Saint-Germain-des-Prés und vom nahen Saint-Denis sich entwickelt hat und wie er nach seiner Ausbildung zu Rheims, Noyon, Soissons, Laon, Chartres und Toul seit dem Anfange des 13. Jahrhunderts zur Anwendung gelangt ist. In Toul befinden sich sowohl im Kreuzgange an der Südseite des dem heiligen Bischofe Mansuetus geweihten Domes, wie auch an der Südseite der Benediktinerinnen- und nachmaligen Kollegiat-Stifskirche St. Gangolf die Reste frühgotischer Portalanlagen, welche mit dem Metzer Hauptportale von Notre-Dame-la-Ronde die völlig gleiche Formengebung gemein haben, wodurch man für die beiden Bischofsstädte am Moselstrome die nämliche Künstlerhand anzunehmen versucht ist. Die zweiteiligen Stäbe der Chorfenster mit oberer Sechspaßrosette von Notre-Dame-la-Ronde in Metz sieht man am fünfachtel geschlossenen Chorhaupte der Touler Kathedrale Saint-Mansuy wieder, woraus zu schließen, daß die mittelalterliche Baugeschichte von Metz gleichzeitig mit der von Toul geschrieben werden muß.

Wird ein vergleichender Blick auf die Liebfrauenkirche von 1227 in Trier geworfen, so findet man, daß beiden Monumenten die basilikale Anlage gemeinsam ist, während aber in Metz der Mittelraum ein regelmäßiges Sechseck, ist er zu Trier in griechischer Kreuzesform mit abermaliger Erhöhung der Vierung durch einen achtfensterigen Zentralturm über quadratischem Grundrisse zur Ausführung gelangt. In Metz sind es sechs Säulen, in Trier acht Säulen und vier mit je vier Diensten versehene Rundpfeiler, also zwölf freistehende Stützen, welche die Konstruktionen des ganzen gewölbten Innenraumes aufnehmen. Die zweiteiligen Spitzbogenfenster mit den oberen durch Sechspässe geschmückten Rosen von Notre-Dame-la-Ronde finden sich an der Trierer Liebfrauenkirche wieder und darf wohl für beide an der Mosel gelegene Gotteshäuser die gleiche Zeit der Bauausführung angenommen werden; der Entwurf für Metz dürfte aber etwas früher als der von Trier zu setzen sein.

Der frühgotische Zentralbau Notre-Dame-

la-Ronde zu Metz hatte einen wertvollen Vorläufer in der ehemaligen, frühromanischen Sechsecks-Basilika des Kollegiatstiftes St. Peter zu Wimpfen im Tale am Neckar in der Diözese Worms, Kirchenprovinz Mainz. Ich gebe anbei den Grundriß des aufgehenden Mauerwerkes, wie solches sich noch wohlerhalten unter dem Plattenboden der nachmaligen gotischen kreuzförmigen Basilika befindet und 1897 vom Architekten Eduard Wagner und Professor Dr. Adamy-Darmstadt aufgefunden worden ist. Da nämlich der Mitte des 13. Jahrhunderts begonnene frühgotische Neubau der St. Peters-Stiftskirche, um der Gefahr einer Überschwemmung des Neckars vorzubeugen, $1^{1}/_{2}$ m im Niveau höher als das frühromanische Gotteshaus angelegt wurde, hat man sich dabei genügt, einzig nur das alte aus blauen Kalksteinen hergestellte Mauerwerk oberhalb des neuen Fußbodens abzubrechen. So kommt es, daß nicht nur das Mauerwerk des Fundamentes, sondern auch die aufgehende Substanz, wie die freistehenden sechs inneren Pfeiler und die aus drei Apsiden bestehende geostete Choranlage in beträchtlicher Höhe erhalten sind. Für das Gewölbesystem von St. Peter in Wimpfen war die Aachener St. Marien-Pfalzkapelle Kaiser Karls des Großen ebenso Vorbild, wie beim Westchore der Benediktinerinnen-Klosterkirche St. Maria und Gertrud zu Essen in Westfalen aus dem 10. Jahrhunderte; es entsprechen jedem Joche ein quadratisches, mit grätigen Kreuzgewölben überdecktes Feld und in den Ecken ergaben sich zwischen halbrunden Gurtbögen Dreieckfelder, welche dreikappige Kreuzgewölbe überdecken. Gleich Notre-Dame-la-Ronde in Metz wurde auf diese Weise, bereits 200 Jahre vorher, St. Peter zu Wimpfen in seiner Abseite zum Zwölfecke, wie Aachens St. Maria zum Sechzehnecke geworden ist.



GRUNDRISS
d. ehemaligen Sechsecksbasilika St. Peter zu Wimpfen i. Tale (mit beiden Treppentürmen).
A Vorhof; B gewölbte Vorhalle, darüber gewölbter Emporenraum; C Hauptportal; D u. E Nebenportale; F u. G quadratische Treppentürme m. oberem Achtort; H u. I. Nebeneingänge; K Hauptapside des Chores; L u. M Nebenconchen mit Altären; N gewölbter Umgang des Zentralbaues; O gewölbter sechseckiger Mittelraum.

Die in der Form einer gewölbten Sechsecks-Basilika errichtete Metzer Liebfrauenkirche erschien als schönes, einheitliches Baudenkmal, doch dauerte sie nur wenige Jahrzehnte in ihrer ursprünglichen Gestalt, da man sich bereits in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, ganz wie in Köln am Rheine, zum Neubaue einer Kathedrale gotischen Stiles entschloß; so mußte denn, da wie dort, die bestehende romanische Domkirche untergehen. (Forts. folgt.)

GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 1905

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee)

Während die Berliner Sezession noch an ihrem Neubau (unter Architekt Jautschus) arbeitet und ihre Ausstellung frühestens am 20. Mai eröffnen wird, ist die »Große« bereits seit Ostern im Gange. Der Wert dieser alljährlichen Bilderrevue im Ausstellungspalast am Lehrter Bahnhof liegt darin, daß sie uns in breiter Weise mit den Kreisen bekannt macht, die seit längerem das Berliner Kunstleben zentral beherrschen, und daß sie außerdem einige Angliederungen von moderner Seite her an dieses Zentrum zeigt. Diesmal tritt der historische Berliner Charakter wohl noch mehr als bisher hervor. Zum Teil findet sich hier eine Fortsetzung jener Kollektion historischer Porträtkunst, über die wir an anderer Stelle berichten. Dazu wird noch später eine historische Landschaftsausstellung treten. In belehrender Weise lassen sich sozusagen die Filiationen verfolgen, die von den Meistern zu den Schülern gehen. Dazu trägt auch der Umstand bei, daß die Zusammenfassung in Sondergruppen diesmal noch bestimmter durchgeführt ist als sonst. Günstig wirkt dafür endlich eine neue Ausstattung der Innenräume durch etliche Umbauten, welche den Eindruck intimer gestalten.

Man merkt schon aus diesen unseren Versuchen, der Ausstellung gute Seiten abzugewinnen, wie wenig sie zunächst an zweifellos Großem bietet. Dazu kommt noch die drückende Wirkung des Umstandes, daß allenthalben, auch von Münchnern und Düsseldorfern, das alte Genrestück mit seinem inhaltlichen Interesse, mit seinen farbendruckähnlichen flachen Darstellungen usw. wiedererweckt wird. Die Bevorzugung von Militärbildern bedarf wohl keiner besonderen Erwähnung.

In einem auffallenden Gegensatze zu diesen, nur sehr relativ wertvollen Seiten der Ausstellung steht ihr überraschender Wert in Bezug auf die graphischen Künste. Nicht nur der Quantität nach, sondern auch in der Qualität hängt hier eine Welt vor uns, der unser nachfolgender Versuch, das Wichtigste hervorzuheben, weitaus nicht gerecht werden kann. Wohl erst in späterer Zeit wird sich die Vermutung bestätigen oder zurückweisen lassen, daß die Fortschritte auf diesem Gebiet auch der Malerei zugute kommen. Hat diese durch die Moderne tüchtige Wirkungen in Farbe, Licht und Luft auch bei konservativeren Künstlern gewonnen, so treten nun die Schwarzweißkünste hinzu, die weit weniger traditionell gebunden sind und trotz oder gerade wegen ihrer Farblosigkeit oder Farbenarmut auf die Kunst des Lichtes um so nachdrücklicher hinführen.

Sowohl die Malerei wie die Graphiken bieten jetzt schon in der Wahl der Gegenstände viel auf, um in dieser Richtung weiterzukommen. Das Fenster und

die offene Türe begrüßen uns besonders häufig; wir möchten geradezu von einem »Tür- und Fensterproblem« sprechen. Das Interieur, sowohl das im Hause wie das im Walde, kommt dabei natürlich besonders gut weg.

Einige derartige und verwandte Malereien seien gleich hier genannt. So das Interieur des Kopenhageners G. Achen. Dann die Baumbilder mit Akten von A. Achtenhagen. Weiterhin das wirksame Bild von C. Albrecht »Aus einem alten Landhause«; der gutleuchtende »Abend am Main« und die »Dräuenden Wetter« von F. Beckert; das allgemein erfolgreiche Stück »In der Laube« von F. Burger. Ferner von L. Dettmann einige Steigerungen seiner bisherigen Kunst zu eigenartigen Waldinterieurs und dergl.; der mit guter Luftwirkung dargestellte »Lebensabend« der Greise und Greisinnen von G. Eitner; das Blumenstück am Fenster »In der Fischerhütte« von C. Fischer; die große Figurendarstellung »Hexensalbung« von Flesch-Brunningen; das hell und in breiten Zügen gemalte, doch mehr als Experiment wirkende Bild von P. Halke »Hagar und Ismael«; die Landschaften von Hoffmann-Fallersleben, in denen besonders die Verbindung grüner und blauer Töne gut auffällt; die verschiedentlichen Darstellungen von G. Kampmann, unter denen der als »Sonne im Haus« bezeichnete Durchblick zu erwähnen ist. Auch Durchblicke durch Gewitterwolken und dergl. werden gerne zu Lichtwirkungen benutzt. So in dem »Hagelschauer« des Letztgenannten. Ähnlich gibt C. Langhammer, auf den wir im vorigen Jahre besonders aufmerksam machten, sein »Frühlingsgewitter, Albano«; auch seine »Römische Campagna mit dem Hain der Egeria« gehört zur Welt des Lichtes.

In Gartenscenen u. dergl. sucht diese Welt R. Kohtz; in großen freien Landschaften H. Licht, den wir gleich hier auch wegen seiner ähnlichen graphischen Leistungen nennen wollen. In eine »Küche aus Eilsen« führt uns H. Lessing; vor ein Fenster treten wir mit R. Mauffs »Im Atelier«. In der Porträtkunst finden wir die Lichtfreude wieder bei G. L. Meyn; in der Darstellung dunkler Seitengassen usw. finden wir das Gegenteil des Lichtes bei H. Michaelsohn. In ein »Norddeutsches Interieur« führt uns H. Mieth, in ein »Kücheninterieur« A. Montan, in ein als »Geburtstagsmorgen« bezeichnetes Interieur C. Murdfield, in ein Düsseldorfer Interieur J. Simmons. Auf das Dunkel eines »Schlafenden Städtchens« blicken wir mit F. Türke, aus einem Inneren hinaus ins Freie mit B. Weltes »Mein Fenster«; und das Türproblem kehrt auch in dem »Ave Maria« von M. Wilberg sowie in einem Bildnis von G. Zuelzer wieder.

Auch aus der graphischen Abteilung möchten wir noch einige Belege für das Interesse an dem Um und Auf des Lichtes vorwegnehmen. In ein duftiges Halbdunkel führt uns der »Reigen« von S. Lucius, in ein weiches Waldinterieur eine Radierung von J. Lüders, in einen besonderen Lichteffekt eine Lithographie von H. Sandkuhl, vor ein Fenster eine Radierung A. Schinnerers.

Ehe wir zu den Übersichten über größere Gruppen gehen, seien noch einige Worte dem Streben nach Abwechslung in der chemischen Technik gewidmet. Aquarelle sind zahlreich vorhanden, Gouachen u. a. häufig; in Aquarell-Gouache malt K. Itschner mehrere heitere Bilder. Nach einem Ersatz der Öltechnik durch eine leuchtendere Farbe streben anscheinend die Benützer der Tempera; so u. a. P. F. Messerschmitt, ferner H. Meyer in seinem eigenartigen »Christophorus«, dessen Christuskind auch am Lichtprobleme beteiligt ist, dann C. Röchling und A. Rothang sowie F. Stassen in seinem auffallenden Bilde »Die Lebensalter«. Tonerdefarben verwendet für Bildnisse C. Gussow. Für die Dauerhaftigkeit eines Wandgemäldes soll ersichtlich die Verwendung von Caseïn dienen in O. Marcus' großem Historienbilde: »Der gefangene Graf v. Regenstein wird vor den Rat von Quedlinburg geführt«. Mit Harz-Enkaustik malt H. Urban seine umfangreichen Landschaften.

Auf die Inhalte der Bilder und auf die Künstler selber übergehend, möchten wir das vorwegnehmen, was sich als religiöse Darstellungen bezeichnen läßt. Es ist dies sehr wenig, wenn man das Wort in engerem Sinne nimmt, dagegen recht viel, wenn man es weiter faßt. Damit meinen wir, daß erstens auch diejenigen Werke einbezogen werden, welche religiöse Gegenstände ohne das Gefühl für ihren Gehalt behandeln, und zweitens der Umfang des Begriffes religiöser Gegenstände weit genug genommen wird, um auch mancherlei landschaftliche und ähnliche Darstellungen zu umfassen. Die Reize kirchlicher Gebäude, von außen wie von innen, locken immer wieder auch die von ganz anderen Interessen ausgehenden Darsteller.

Hier können wir die neuerdings anscheinend wieder beliebten Totentänze nicht nur einrechnen, sondern auch voranstellen. In größerem Maße haben solche die zwei Berliner H. Eickmann und H. Meyer vorgeführt. Ersterer gehört dem später zu erwähnenden Verein für Originalradierung Berlin an. Ein »Erntedank« von ihm verdient da ebenfalls Rühmung. Erwähnt sei gleich hier, daß der Künstler sich auch in



VON DER KATHEDRALE IN METZ — FRÜHGOTISCHES LIEBFRAUENPORTAL (AUFN. 1869)

mehrfachen Dorflandschaften u. dergl. bewährt. Kleinere Totentänze bringen C. Brandt in seiner Zeichnung »Die Strecke«, darstellend den übers Schlachtfeld reitenden Tod, und O. Seitz, der Münchner, mit zwölf Blatt Zeichnungen in zwei Rahmen.

Im übrigen sind es namentlich zwei ältere Künstler, die wir den anderen als religiöse Maler teils im weiteren, teils im engeren Sinne des Wortes voranstellen können. E. v. Gebhardt, über den wir uns bereits ausgesprochen haben, kommt uns in angenehme Erinnerung durch zwei Kartons für Wandgemälde in der Düsseldorfer Friedenskirche. Wilhelm Steinhausen, in welchem wir den wohl religiösesten Maler auf evangelischer Seite erkennen, ist unter den Karlsruher Graphikern durch sympathische Lithographien vertreten. Seine Innigkeit einerseits und andererseits seine geringere Kunst in der Ausgestaltung der Physiognomien treten auch hier wieder hervor.

Der Gerechtigkeit halber sei uns vergönnt, eine längere Reihe von malenden und auch von zeichnenden Künstlern zu nennen, die sich mindestens in jenem weiteren Sinn an religiösen Stoffen versucht haben, auch wenn es nur Kirchenbilder u. dergl. sind. Rudolf Alt, den Meister vom Stefansturm, erwähnen wir noch später. Eines der letzten Bilder von O. Achenbach erregt in der Ausstellung Aufsehen: »Papst Pius IX. im vatikanischen Garten«. Der Dresdener O. Altenkirch, der uns bereits im vorigen Jahre durch seine landschaftlichen Kirchenbilder aufgefallen war, bringt abermals ein solches sympathisches Bild, »Die Pfarre«. Als ein besonderer Kirchenmaler erscheint jetzt der Dresdener A. Bendrat, namentlich durch seine Danziger Marienkirche; in dreifarbigen Zeichnungen fielen uns von ihm ein Kircheneingang und eine »Alte Kirche in Greupen« auf. Ein farbiger Handdruck von S. Berndt, »Über den Dächern«, mag durch seinen eine Stadt beschützenden Engel manchem gefallen. Eine »Märkische Kirche« bringt F. Bombach, ein Nachtstück in Radierung »Der Mönch« A. Brömse, einen »Abend im Klosterhof« H. Busse, ein »Kircheninterieur« mit bedeutenden Figuren in sehr matten Farben C. Costelucho.

Defregger zählt nicht eben unter die religiösen Maler; in diesem weiteren Zusammenhange mag immerhin seine »Erzählung des hl. Nikolas« genannt sein. Zu den die religiösen Sujets mehr äußerlich, wenn auch formvollendet, fassenden Künstlern gehören J. Dietz u. a. im Münchener Verein für Originalradierung. Ebenfalls in einer solchen naturalistischen Weise hat der Dresdener G. Erler eine italienische Prozession dargestellt, die zu den Anziehungsstücken der Ausstellung zu gehören scheint. In ruhigerer, vornehmerer Weise wirkt das treffliche Gemälde von W. Firle »Die Klosterschule«. Dagegen ist F. Fleischers Temperabild »St. Catharina« doch nur zur Hälfte mehr als ein Kitsch.

Eine aufmerksame Beachtung dessen, was sich nicht aufdrängt, ist namentlich vor J. Gentz nötig. Abgesehen von einer »Erneuerung der Schriftzüge einer Thora durch den Schriftgelehrten einer Synagoge in Tripolis« verdienen von ihm mehrere Graphiken eine Würdigung. So die Originalradierung »Abendandacht in Tripolis«. Zeichnungen der leiblichen Erscheinung Menzels von Gentz seien hier gleich miterwähnt. Über eine Aufzählung von meist wieder äußerlich religiösen Stücken brauchen wir nicht hinauszugehen bei Sachen wie einem Holzschnitt von K. Graf, dann bei Kirchenansichten und anderem in den Radierungen von P. Halm. Tiefer geht schon das Gemälde »Allerseelen« von J. Hänsch. Ein Temperabild »Zwiegespräch« von P. W. Harnisch sei im Zuge der Reihe erwähnt.

Nun ist es um so interessanter, daß ein scheinbar gar nicht religiöses Bild doch sofort und wohl für jedermann den Eindruck eines solchen und zwar tiefgefühlten Stückes macht: »Der Sämann« von F. Graf Harrach (von dem wir voriges Jahr ein Apostelbild zum Besten rechnen konnten). Die ausstreuende Bewegung des würdevoll einherschreitenden Säenden inmitten einer auch formal anziehenden Landschaft ist in ihrer biblischen Bedeutung nicht zu verkennen.

Wir zählen weiterhin auf: ein halbdunkles Kircheninterieur in einer Originalradierung von M. Heilmann, dann zwei eindrucksvolle Kirchengemälde aus Italien von H. Hermanns, während sich in der später zu erwähnenden Landschaftensammlung von H. Herrmann einige Kirchenbilder zwischen viel anderem finden. Von zwei Bildern des Müncheners H. Herterich wirkt »Der Friede« absonderlich, während »Der Erlöser« eine gute Kreuzesdarstellung ist. Bauten mit Gärten, wie der Beguinenhof in Brügge, üben eine besondere Anziehungskraft aus, diesmal in Gemälden von O. Jernberg und H. Mehls. Unter den Städtebildern des Präses der Ausstellung, F. Kallmorgen, gehören zwei Hamburger Kirchenstücke zu ihren Hauptwerken.

»Drei Bilder aus einem Kreuzwege für die katholische Pfarrkirche in Münsterberg i. Schl.« hat der Breslauer E. Kaempffer gemalt. Die in der Nähe etwas grob wirkende Form und Farbe mag sich durch die Wirkung in die Weite erklären; der Ausdruck in den Gesichtern erhebt das Bild über zahlreiche andere mit religiösen Sujets; das Interesse für starke Beleuchtungseffekte entfernt es allerdings wiederum von dem, was ein solches Sujet doch eigentlich verlangt. Vielleicht am allermeisten ist das Bedauern darüber nötig bei der so bezeicneten »Himmelskönigin« von P. Kiessling. Als ein interessantes Aperçu wirkt die Zeichnung von C. Klein »Lucifer«. Die Darstellung eines unglücklichen Weibes, das beim Priester Trost sucht, unter dem Titel »Eine Beichte«, zeigt ein kräftiges Streben nach Wirkung; der Maler, H. Koberstein, hat außerdem in seinem sehr weltlichen Bilde »Rivalen« eine noch mehr auf derben Eindruck gehende Darstellung gegeben. In einem auffallenden Gegensatze dazu steht das lieblich schlichte Bild von F. Kunz, das den hl. Franziskus zeigt, wie er einen Vogel lehrt (Abb. S. 235). Einen »Weihnachtsengel« zeichnet Köselitz.

Mit einigem guten Gefühle wird das alte Thema von Himmlisch und Irdisch variiert in dem Bilde von L. Langenmantel »Zwei Lebenswege«. Zeichnungen von S. Lucius verdienen eine Erwähnung. Ein wirkungsvoll gemaltes Klosterinterieur von E. Massau findet anscheinend viel Schätzung. Weiterhin nennen wir »Die wüste Kirche zu Fürstlich-Drehna in der Niederlausitz« von K. Oenike. Als ein Interieur- und Genrestück kann R. Possins »Bete und arbeite« genannt werden. Einen »Klosterkoch« malt H. Ritzenhofen. Mit mehr Betonung möchten wir hervorheben das Gouachebild von H. Rumpelt: »Sterzing in Tirol, der hl. Nepomuk«.

Ein Schüler von Gebhardt ist, wenn wir nicht irren, H. Schaper. Er bringt drei Wandgemälde in Tempera: »Das hl. Abendmahl«. Der ausdrucksvolle Ernst in den Gesichtern der Personen läßt dieses Werk jedenfalls zu den im engeren Sinne des Wortes religiösen Bildern rechnen. Dagegen überwiegen wiederum die mehr formalen Interessen bei O. Schindler, der einen »St. Georg« gemalt und eine gut komponierte »Verspottung« gezeichnet hat. (Fortsetzung folgt.)



FRITZ KUNZ DER HL. FRANZISKUS VON ASSISI
Große Berliner Kunstausstellung 1905

KUNST UND SCHULE

Von E. GUTENSOHN

III. Praktische Einführung der künstlerischen Erziehung in der Schule.

Daß die Kunst eine Lücke in der Menschenerziehung ausfüllen soll, ist bereits erwähnt. Diese Lücke macht sich beim Kinde allerdings noch nicht fühlbar, wohl aber beim Erwachsenen, auch beim »gebildeten«. Der Durchschnittsmensch hat, was sein künstlerisches Empfinden anbelangt, noch am meisten Sinn für die musikalische Kunst, wenn auch nicht immer für die edleren Arten derselben; für Poesie, besonders für lyrische, ist er wenig empfänglich, mehr für die epische, besonders wenn sie ihm in Gestalt durch ihren Stoff fesselnder Erzählungen und Romane entgegentritt, am meisten Empfänglichkeit zeigt er fürs Theater, wo die Poesie durch Handlung und plastische Darstellung wirksam gemacht ist. Am wenigsten Sinn und Geschmack zeigt sich gegenüber der bildenden Kunst — eine um so auffälligere Tatsache, wenn man weiß, wie »bilderhungrig« schon das Kind ist. Hans Thoma sagt: »Ich wie andere Maler haben oft Gelegenheit gehabt, zu beachten, wie Kinder einen aufgeweckten, scharfen Sinn für Bilder haben. Wenn der Maler im Freien etwas anfängt als Studie und die Bauernkinder sammeln sich um ihn, so ist wohl kaum eines darunter, welches nicht schon nach den ersten Strichen auf der Leinwand genau weiß, um was es sich handelt, welches nicht mit freudigem Interesse das Naturbild immer mit dem entstehenden vergleicht. Hingegen ist bei erwachsenen Landbewohnern die Frage gar nicht selten, ob das, was man in der linken Hand hat (die Palette) oder das, was auf die Leinwand gestrichen wird, das Bild ist.« — — Woher kommt diese auffällige Erscheinung? Offenbar ist der Grund davon der, daß die ästhetischen Anlagen, die im Kinde meist so kräftig vorhanden sind, später zu wenig weiter entwickelt und gepflegt werden, so daß sie nach und nach verkümmern. Um diesem Übel zu steuern, hat man in der Schule mehrere Wege beschritten, für die produktive wie für die rezeptive Tätig-

keit des Schülers. Für die erstere ist man vor allem bemüht, den Zeichenunterricht zu reformieren. Die Meinungen darüber, welche Methode hier einzuschlagen sei, gehen allerdings sehr weit auseinander. O. Scheffers kennzeichnet diese Uneinigkeit (in seinem Buche »Zeit- und Streitfragen über den Zeichenunterricht«) mit folgenden Worten: »Man streitet sich darüber, ob man mit den einzelnen Zweigen des Unterrichts fortwährend zu wechseln, oder ob man diese Zweige nacheinander vorzunehmen habe. Während einige das Zeichnen mit Kohle und Kreide befürworten, treten andere für den Pinsel, den Bleistift oder die Feder ein. Man ist ferner im Zweifel darüber, wann mit dem Zeichnen zu beginnen, ob anfangs das Hauptgewicht auf Genauigkeit der Zeichnung oder Leichtigkeit der Hand zu legen, ob mit der krummen oder geraden Linie, ob mit Freihand- oder geometrischem Zeichnen anzufangen sei. Während die einen breites, flächenhaftes, malerisches Anlegen betonen, wollen andere nur das Konturzeichnen gelten lassen. Man diskutiert über die Fragen, ob im Anfang geometrische Figuren oder schematische Lebensformen als Übungsstoff vorzuziehen seien, ob das Ornament eine Existenzberechtigung im Unterrichte habe, ob es, wenn dies der Fall, in die untern oder obern Klassen gehöre, ob das Naturalistische oder Historische vorzuziehen sei. — — Weitere streitige Fragen sind, wann und wie mit dem Zeichnen nach wirklichen Gegenständen zu beginnen, ob ein Kopieren nach Vorlagen mit körperlichen Darstellungen vorauszuschicken, ob zuerst nach geometrischen Körpern oder gleich nach allerlei wirklichen Gegenständen zu zeichnen, mit Draht oder Vollmodellen, mit Front- oder andern Darstellungen, ob mit oder ohne Schattenangabe, ob mit oder ohne perspektivische Lehren zu beginnen sei. — — Die mannigfaltigsten Ansichten herrschen über die Zweckmäßigkeit des Gipsabgusses, des Stillebens, des ausgestopften Tieres, der lebenden Pflanze, des lebenden Tieres, des lebenden Menschen, von glänzenden Gegenständen u. s. w. als Modell. Was einer empfiehlt, verwirft der andere. Ziemlich einig sind die Reformer dagegen in der Verurteilung der vermeintlich viel zu mathematisch-pedantischen Richtung der meisten bestehenden Methoden, in der Empfehlung des Gedächtniszeichnens, einer stärkeren Betonung des sog. Skizzierens und der Verwerfung von Schulausstellungen. Vereinzelt wünschen die Reformer Stäbchenlegen auf der untersten Stufe des Unterrichts, Freihandübungen, freie Pinselarbeiten, Modellieren und Handarbeit für die allgemein bildende Schule.«

Als berechtigte und auch erreichbare Forderungen dürften besonders folgende gelten: Früherer Beginn des Zeichenunterrichtes (nicht erst im fünften Schuljahr der Volksschule!), mehr Zeichnen nach der Natur, Verwendung von Farben im Zeichenunterrichte und Gedächtniszeichnen. Die erstere der ebengenannten Forderungen wird durch die Natur selbst unterstützt. Ist ja doch schon das vorschulpflichtige Kind unermüdlich im »Malen«. Nicht genug Bleistifte und Papierblättchen können oft die Eltern auftreiben, um den Schaffenstrieb des kleinen Künstlers zu befriedigen. Es ist darum ganz am Platze, daß man schon in den ersten Volksschuljahren, im Anschluß an Anschauungsunterricht und Heimatkunde, dem Zeichnen, das hier noch ein ungezwungenes »Malen« sein soll, einen bescheidenen Platz anweist. Später freilich muß das Zeichnen mehr und mehr bewußte, gereifte und vervollkommnete Tätigkeit werden; es soll nicht dadurch, daß wir das Kind sich selbst überlassen, immer nur Spiel bleiben. Man hat der Schule den Vorwurf gemacht, daß sie



HEINR. ÜBERBACHER DOPPEL-BÜSTE
IX. Internationale Kunstausstellung in München 1905

durch ihre falsche Zeichenmethode die Lust am künstlerischen Schaffen ertöte. Dieser Vorwurf ist nicht ganz berechtigt. Das Kind, wenn es größer wird, kommt eben doch einmal zur Einsicht von der Unzulänglichkeit seines künstlerischen Könnens. Da schwindet dann das Selbstgefühl in dem kleinen Menschen, und es tritt eine gewisse Verzagtheit ein. In dieser Übergangszeit werden, wie Itschner bemerkt, wahrscheinlich dem Kinde auch die Augen geöffnet über seine künstlerischen Produktionen; das Auge wird kritischer, das Bilderbuch hält vielleicht das nagende Bewußtsein von der Unzulänglichkeit der eigenen Leistung dauernd rege, die Hand gehorcht dem Willen nicht. Jetzt ist die Zeit gekommen, mit dem eigentlichen schulmäßigen Zeichenunterricht zu beginnen. Und da zeigt sich dann die Verschiedenheit der natürlichen Veranlagung. Um den künstlerischen Trieb besser auszubilden, reden manche, wie z. B. der Amerikaner Liberty Tadd, auch dem plastischen Formen im Kunstunterrichte das Wort, wieder andere betonen den ästhetisch bildenden Wert des Handfertigkeitsunterrichtes. All das in der verlangten sachgemäßen Weise zu pflegen, wird aber wohl für die meisten unserer Volks- und höhern Schulen, die ohnehin mit erziehlichen und unterrichtlichen Aufgaben reichlich bedacht sind, nur ein frommer Wunsch bleiben. Es bleibt uns also als allgemeines, die Kunsterziehung nach der produktiven Seite förderndes Mittel der Zeichenunterricht. Was die mehr rezeptive Seite betrifft, hat man in neuerer Zeit vor allem eine größere Betonung des künstlerischen Prinzips in der Heimatkunde verlangt. Sehr beachtenswert sind in dieser Hinsicht die Worte des Präparandenlehrers L. Winkel-Rüthen: »Wenn Naturbetrachtung die Grundlage der künstlerischen Erziehung ist, so versteht es sich von selbst, daß sie keinem andern Boden entwachsen kann als dem heimatlichen. Was in der Heimat an ästhetisch Wertvollem sich findet, das muß Beachtung finden, und solches bietet sich dem offenen Auge überall in der Natur, seltener freilich in den Werken der Menschen, häufiger in den letzteren nur da, wo eine in der künstlerischen Kultur höher stehende Zeit noch ihre Spuren zurückgelassen hat. Immer und immer wieder wird betont, daß in der Heimatkunde die heimatliche Kultur berücksichtigt werden muß. Ist aber nicht die Kunst die höchste Blüte der Kultur? Ein Kunstwerk besitzt fast jedes größere Dorf, das ist seine Kirche, und wo noch eine



KARL HACKSTOCK P. RITTER V. TUNNER
Denkmal zu Leoben in Steiermark

alte Kirche steht, da ist sie zumeist ein Werk echter Heimatkunst. Das Verständnis für das Ebenmaß der Formen, die Harmonie der Farben im Innern, die bildliche Ausschmükkung und deren sachliche und künstlerische Bedeutung für die Werke der Gebrauchs- und Handwerkskunst, die das Gotteshaus enthält, wird auch dem Kinde zu erschließen sein. — Ein zweites künstlerisches Bauwerk sollte jeder Ort besitzen: das »künstlerische Schulhaus«. — Ja, das künstlerische Schulhaus!

Meist sind beim Baue der Schulhäuser nur praktische und hygienische Gesichtspunkte maßgebend, künstlerische bleiben außer acht. Dafür sollte wenigstens auf künstlerischen Schmuck im Innern gesehen werden. Es ist für die ästhetische Bildung gewiß nicht gleichgültig, wie die Räume beschaffen sind, in denen sich der Schüler den größten Teil

des Tages aufzuhalten hat. In kahlen grauen Wänden wird sich das Kind nicht heimisch fühlen. Sagt doch schon Comenius: »Die Schule soll eine liebliche Stätte sein und von innen und außen den Augen einen angenehmen Anblick bieten. Darinnen sei ein helles, reinliches, überall mit Gemälden geziertes Zimmer, mögen das nun Bilder berühmter Männer oder Landkarten sein oder mögen sie geschichtliche Ereignisse vorführen oder sonst in irgend welcher Zierde dem Schmuck des Raumes dienen.« In der Tat wird der Forderung nach künstlerischem Wandschmuck für die Schulzimmer in neuester Zeit mehr und mehr Rechnung getragen. Manche verstehen nun darunter nur Anschauungsbilder von besserer künstlerischer Qualität für den Schulunterricht. Das ist jedoch eine falsche Ansicht. Der Anstoß zur Entstehung des Anschauungsbildes liegt nicht in der Brust eines Künstlers, sondern im Kopfe eines Pädagogen. Es soll belehren, darum muß es vor allem richtig, klar und deutlich sein, muß den Gegenstand möglichst naturwahr und genau zur Darstellung bringen, selbst auf Gefahr hin, daß durch diese Eigenschaften der künstlerischen Qualität Abbruch geschieht. Wenn aber Anschauungsbilder, z. B. geschichtliche, geographische, naturgeschichtliche, ihren Gegenstand auch künstlerisch schön zur Darstellung bringen, dann werden wir das Bild natürlich um so lieber haben. Im Religions- und biblischen Geschichtsunterrichte müssen wir geradezu kunstgemäße Anschauungsbilder verlangen. »Die Religion ist das Höchste, was der Mensch hat und was die Schule pflegt, sie hat auch die Künstler aller Zeiten zu den herrlichsten Werken begeistert; ein Beweis, daß ein höheres, empfindendes Schauen hier mehr in der Natur der Sache liegt als ein bloß verständnismäßiges Anschauen. Eine strenge Grenze zwischen Anschauungs- und Kunstbild läßt sich natürlich nicht immer ziehen. Das letztere, das der Begeisterung, der eigensten Initiative des Künstlers entsprossen ist, die ihn antreibt, das was er von seinem Gegenstand empfindet, in einen entsprechenden Ausdruck zu bringen, soll dazu dienen, das künstlerische Sehen zu lehren, so daß auch in dem Beschauer die Stimmung erweckt wird, die den Künstler bei seinem Schaffen beseelte. Das wird nun freilich bei der heranwachsenden Jugend, bei der das Gefühlsleben in der ersten Blüte steht, leichter zu erreichen sein als bei der unreifen Kinderwelt. Man befolgt deshalb den Grundsatz, jüngern Kindern solche Bilder vorzuführen, die ihnen etwas erzählen, die ihnen Vorgänge aus dem Kinderleben, aus der Welt der Tiere, aus Märchen und Fabeln, aber auch aus der Sage und Legende, aus der heiligen und später aus der profanen Geschichte schildern, während erst auf der obern Stufe Bilder erscheinen, welche Stimmungen zum Ausdruck bringen, also besonders Landschaften. — Von verschiedenen Seiten wurde mit Recht betont, daß eine rechte Bilderbetrachtung, selbst wenn sie durch erklärende Worte seitens des Lehrers unterstützt wird, nicht möglich sei ohne eine damit Hand in Hand gehende Naturbetrachtung. »Aufmerksame Naturbetrachtung«, sagt A. Übel sehr richtig, »ist die Voraussetzung einer eingehenden Bilderbetrachtung und umgekehrt verhilft eine aufmerksame Bilderbe-



JOS. LIMBURG — BÜSTE PAPST PIUS X. (BRONZE)
Internationale Kunstausstellung in Venedig 1905



E. O. ROSALES, PARIS DER HL. BERNHARD, DAS KREUZ PREDIGEND
Wien, Plastikausstellung der Sezession 1905 (vgl. Heft 8, S. IV d. Beil.)

trachtung zum genauen Sehen in der Natur.« Wenn den Schülern auf Wanderungen in der Natur die Augen geöffnet werden für Licht und Schatten, Form und Farbe, Stimmung und Perspektive, wenn eine verständnisvolle Bilderbetrachtung dazu kommt, dann mag ihnen auch eine Idee davon aufgehen, daß im Kunstwerk etwas steckt, was von dem dargestellten Gegenstand unabhängig ist, eben die eigentliche Kunst. Dazu ist jedoch nicht nötig, dem Kinde schon die höchste Kunst, die »Höhenkunst«, wie sie Avenarius nennt, zu bieten. Kinder sind noch keine künstlerischen Feinschmecker, ja sie können an einem Bilde zweiten und sogar dritten Ranges, das ihrer Auffassungsfähigkeit recht angepaßt ist und dessen tatsächlicher Inhalt keiner oder geringer Analyse bedarf, künstlerisch mindestens ebenso gefördert werden, als an einem Meisterwerke ersten Ranges, das eine so eingehende Einführung in das Tatsächliche nötig macht, daß dem Kinde darüber das Bewußtsein verloren geht, daß Kenntnis des Inhalts noch keine Kunstbetrachtung, sondern nur Voraussetzung dazu ist. — Die Richterschen und Schwindschen Zeichnungen, die keiner Erklärung bedürfen, sind sonach wirksame Einheiten für die ersten Stufen ästhetischen Sehens. Mit der Steigerung des geistigen und gemütlichen Lebens im Kinde schreite auch die Vorführung dieser Kunstwerke aufwärts zu immer tieferen, komplizierteren Gebilden.« (A. Seemann.)



SCHREINER, REGENSBURG IMMACULATA

Die wichtigste Voraussetzung für die ästhetische Bildung des Schülers ist aber eine gediegene ästhetische Bildung des Lehrers. Der Lehrer vor allem gibt mit seiner eigenen Persönlichkeit auf diesem wie auf jedem andern Gebiete den entscheidenden Ausschlag. Darum muß er ästhetisches Urteil und ein gewisses Maß von Kunstverständnis besitzen. Nur unter dieser persönlichen Voraussetzung kann die Empfänglichkeit für Kunst, die Freude am Schönen von ihm auf seine Schüler übergehen. Die Lehrer unserer niedern und höhern Schulen müssen also, kurz gesagt, erst selbst sehen gelernt haben, ehe sie der Jugend zeigen, wie sie sehen muß. Bisher ist in dieser Hinsicht allerdings noch wenig geschehen und das, was geschah, entsprang meistens nur privater Initiative. Möge man nur hierin nicht erlahmen! Dann erst kann das, was in Hinsicht auf künstlerische Erziehung unserer deutschen Jugend und damit des ganzen Volkes angestrebt wird, nach und nach zur Wirklichkeit werden. Wir wünschen von Herzen, daß Dr. K. Lange recht behalte, wenn er sagt:

»Für unser Vaterland steht die Aufgabe noch aus, in den bildenden Künsten das führende Land von Europa zu werden. Und es läßt sich nach allen Analogien der Geschichte mit Sicherheit behaupten, daß es gerade diese Aufgabe sein wird, der sich, nach Überwindung der jetzigen Verhältnisse, unsere Volkskraft vor allem zuwenden wird. Wir haben die erste Hälfte dieses Jahrhunderts mit gelehrter Forschung, mit der Ausbildung der nationalen Idee, der Erkämpfung einer konstitutionellen Verfassung, der Erziehung eines tüchtigen Beamtenstandes zugebracht. In der zweiten haben wir ein schlagfertiges Heer ausgebildet und unsere nationale Einheit errungen. Gegenwärtig arbeiten wir an der Lösung der sozialen Frage. Das kommende Jahrhundert, darüber kann kein Zweifel sein, wird unsere künstlerische Kraft zur Entfaltung bringen.«

GRABDENKMÄLER (Abb. S. I—VII).

Die Abbildungen der Beilage geben eine Reihe Denkmalsentwürfe wieder, welche anläßlich der letzten Grabmalkonkurrenz der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst entstanden. Wir erinnern auch hier daran, daß die Ausnutzung derselben versagt ist. Interessenten wollen sich direkt oder durch die Geschäftsstelle (München, Karlstr. 6) an die Urheber der Entwürfe wenden. Sämtliche Entwürfe bleiben Eigentum der Künstler. (Vgl. Heft 8 u. 9, Beilage.)

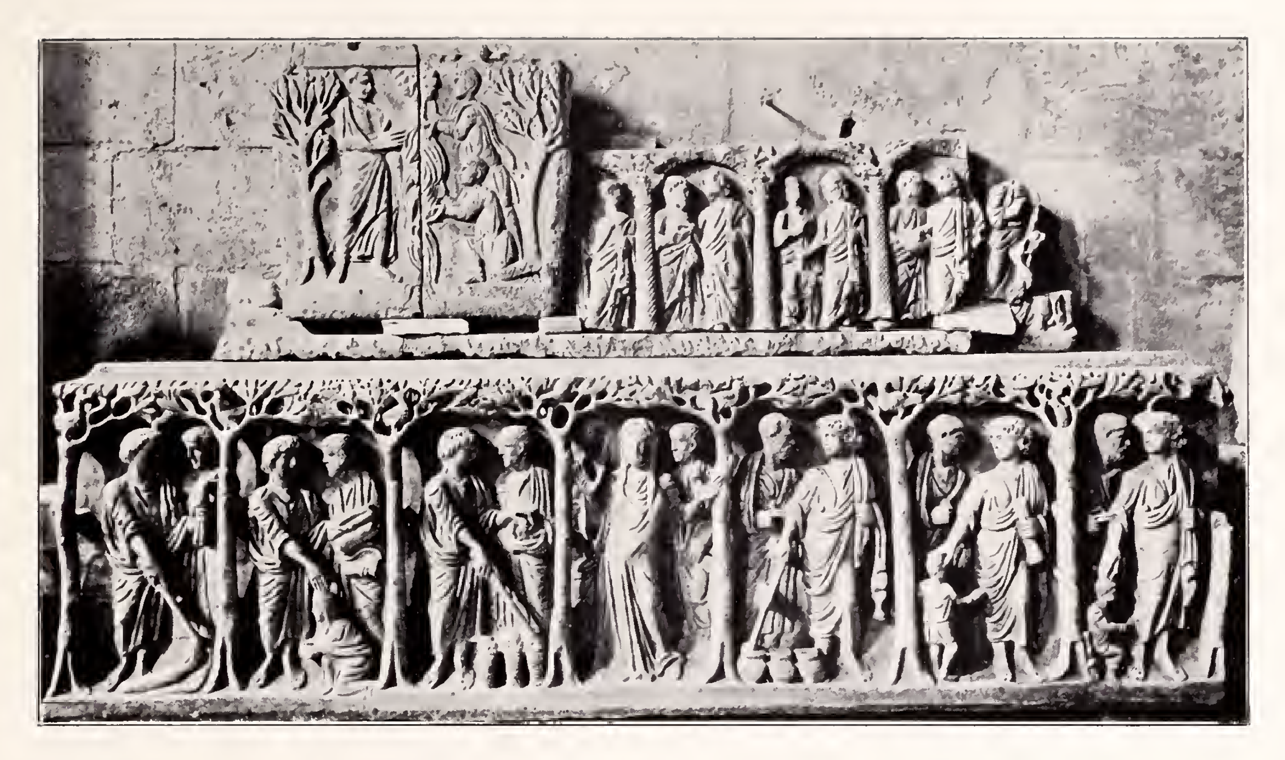
Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer; Verlag der Gesellschaft für christl. Kunst, G. m. b. H.
Druck von Alphons Bruckmann. — Sämtliche in München.





HANS HOLBEIN D. ÄLTERE (um 1460—1524), Heilige Elisabeth.
(Schwäbische Schule)

Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H., München.



ARLES FRÜHCHRISTLICHE SARKOPHAGE

KUNSTHISTORISCHE WANDERUNGEN DURCH KATALONIEN

Von Dr. AD. FÄH

Der Besucher der letzten Weltausstellung in Paris erblickte in der rue des nations zwischen dem deutschen Hause und dem Palais von Monaco das spanische Repräsentationsgebäude. In seinen Innenräumen bot sich dem Auge ein retrospektivisches Bild der Kunst und Industrie des Landes von seltenem Reichtume. Der Gedanke mußte sich aufdrängen: welche Fülle herrlicher Kunstschätze wird die iberische Halbinsel noch in sich bergen! In der Tat, die Pyrenäen bildeten einen schützenden Wall gegen die Verschleppung der Kunstwerke nach allen Windrosen. Zudem hüllt sich Spaniens nationale Kunst noch vielfach in den Schleier diskreter Verborgenheit. Kein Cicerone beschreibt jedes ornamentierte Steinchen, noch begleitet er uns mit freundlicher Aufdringlichkeit hinein in alle Museen. Das Auge des Reisenden wird immer neu überrascht, sein Geist findet allenthalben Gelegenheit, selbst zu urteilen, zu entscheiden und zu klassifizieren.

Spanien liegt noch abseits der ausgetretenen Touristenwege. Das beweisen die selten notwendig werdenden Neuauflagen der Fremdenführer deutscher und französischer Zunge. Daher erklärt sich auch die verhältnismäßig geringe Kenntnis der spanischen Kunst. In die Architektur führten uns Junghändel und, soweit die Gotik in Betracht kommt, Street ein. Die großartig angelegten »Monumentos arquitectonicos« sind nur ein Torso geblieben. In der Malerei sind die Namen Ribera, Murillo, Velazquez und vielleicht Goya geläufig. Die Plastik jenseits der Pyrenäen darf noch als wenig beachtetes Wiegenkind bezeichnet werden. Während wir den Namen der Meister einer zuweilen ziemlich rustiken Holzplastik nachspüren, kennt man kaum den Marmorminiaturisten Pedro Juan de Tarragona. Trotz der hohen Anerkennung, die wir Carl Justis Forschungen zollen, bleibt das Kunstgewerbe Spaniens für uns noch in den bescheidensten Rahmen,

obgleich es, besonders auf textilem Gebiete, eigentliche Cimelien aufweist.

Diese Erscheinung findet unschwer ihre Erklärung. Der moderne Reisende flieht in hastiger Eile mit dem Expreßzuge von Paris nach Madrid. Er wendet sich nach Granada, zur Besichtigung der Alhambra, und Sevilla, um möglichst bald an der Seine wieder auszuruhen. Zudem sind ganz hervorragende Kunstwerke, selbst Antiken noch in Privatbesitz, und nur dem durch Landeskinder eingeführten Fremden, diesem aber mit seltener Liberalität, zugänglich.

Wir folgten einem anderen Plane. Nur eine einzelne Provinz wollten wir kennen lernen. Katalonien, die Schweiz der pyrenäischen Halbinsel, bildete den Anziehungspunkt. Diesen Teil Spaniens zeichnet die Natur mit der ganzen Kühnheit ihrer Gegensätze aus. Die eisigen Felshäupter der Pyrenäen beherrschen das hügelige Land mit seinen Pinienwäldchen bis zur blauen Meeresgrenze. Die eigenartige Geschichte mit den Kämpfen für die Unabhängigkeit findet in den heutigen politischen Bestrebungen noch ihre Fortsetzung. Dazu gesellt sich der Fleiß und die Nüchternheit der strebsamen Bewohner, denen das Sprichwort die Fähigkeit vindiziert, daß sie auch dem harten Gestein Brot abzuringen verstehen. Der katalonischen Zähigkeit, ihrer Liebe zur heimatlichen Scholle blieb der Lohn nicht versagt. In berechtigtem Stolze rühmt sich Barcelona als die Industrie-Hauptstadt Spaniens. Die Rivalität gegen Madrid äußert sich nicht selten: alles hat man uns genommen, nur der Provinz wundervolle Lage, ihren Fleiß und deren Kunstwerke konnte man nicht rauben.

Der Weg nach Katalonien durch das Rhonetal öffnet uns weite Perspektiven in bedeutungsvolle Epochen der Kunstgeschichte.



AIGUES MORTES EINGANGSTOR



AIGUES MORTES FESTUNGSMAUERN

I. DIE UFER DER RHONE

An den Gestaden der Rhone, soweit sie französisch, folgt man ernsten Spuren der Weltgeschichte, wenn man diese auch nur so weit berücksichtigt, als sie sich Kunstdenkmalen eingeprägt haben. Übergehen wir Lyon, diese moderne Großstadt, und folgen wir weniger bekannten Gleisen, um vorerst römische Überreste zu suchen.

Diese begegnen uns schon in Vienne. Vienna opulenta nannten die Römer diese einstige Provinzhauptstadt. Der Tempel des Augustus und der Livia mit seinen achtzehn korinthischen Säulen ist leidlich erhalten, in seiner heutigen Umgebung scheint er sich nicht mehr recht behaglich zu fühlen. Das Museum, in der Abteikirche St. Peter (Abb. S. 244) installiert, ist sehenswert in Rücksicht auf den reizvollen romanischen Innenraum. Die bescheidene Pyramide, ein Zirkus-Rest, den der Volksglaube mit der Pilatuslegende umschlingt, sollte vor der Kathedrale aufgestellt werden. Der Gegensatz wäre auffallend: das gänzlich vernachlässigte, an seiner Fassade selbst ruinose Heiligtum, der thebäischen Legion geweiht, und das mit Eisenklammern ängstlich zusammengehaltene Werk eines römischen Steinmetzen!

In Orange, dem alten Arausio, findet man den mit drei Durchgängen versehenen Triumphbogen. (Abb. S. 246.) Daß er die Blütezeit der römischen Plastik nicht mehr geschaut hat, wird auch dem Laien klar. Zum Glücke verzichtete man fast vollständig auf figuralen Schmuck, allein auch die Kriegstrophäen sind so gedrängt, daß man die Schule der spätrömischen Reliefs noch leicht erkennt. Hier haben sich auch die Schöpfer dieser dekorativen Arbeiten gebildet. Recht hübsch

ist das römische Theater, in dem die antike Disposition eines solchen Bauwerkes trefflich studiert werden kann: der halbkreisförmige, nach oben sich erweiternde Zuschauerraum ist dem natürlichen Felsen abgerungen. Mächtig baut sich gegenüber die Riesenmauer des Hintergrundes auf.

Dieser Bau findet ein würdiges Pendant im Amphitheater zu Nîmes. Ist es auch das kleinste unter den vier uns erhaltenen Anlagen aus römischer Zeit, in seiner Erhaltung übertrifft es alle, auch das Kolosseum in Rom. Die vier mächtigen Eingangstore, die im Innern aufsteigenden Sitzreihen, von der Attika bekrönt, selbst die Konsolen mit ihrer Vertiefung, in welche die Velariumshalter gesenkt wurden, sind noch vorhanden. Noch bedeutsamer ist der römische Tempel mit seinem fast bizarren Namen Maison carrée. Hier feiert der korinthische Stil wirklich seine dekorativen Triumphe. Reizend sind die Kapitäle behandelt, reich skulptiert ist der Fries wie die Konsolen, die den einstigen Zahnschnitt ersetzen. Diesen römischen Werken gegenüber treten die Arena und das Theater von Arles in den Hintergrund.

Anregend ist der Gedanke, mit welcher Wucht und Bedeutung sich in den Rhonegegenden die römische Kunst bemerkbar macht, allerdings auch die Verschiedenheit, mit welcher sie das moderne Auge kritisch beleuchtet, im Gegensatze zum Enthusiasmus einer nicht zu fernen Zeit. Die genaue Kenntnis der hellenischen Kunst bezeichnet einen der glänzendsten Triumphe des 19. Jahrhunderts. Die fortschreitenden Errungenschaften auf diesem Gebiete, die Bereicherung unserer Sammlungen mit wirklich klassischen Werken, hat die römische Kunst mit wuchtiger Kraft ihres bisherigen Ansehens beraubt. Klar tritt



AIGUES MORTES ECKTURM



AVIGNON PALAST DER PÄPSTE

dieser Kontrast zwischen einst und jetzt hier entgegen. Die römische Architektur zeigt einzig in den Arkaden der Arenen ihr unbestreitbares Verdienst: die geniale Lösung der Ausdehnung des Planes durch die Wölbung. Aber dann sind wir am Ende. Auch die sog. Maison carrée verdient nur in ihren dekorativen Elementen den Namen einer Perle. Vollends entthront wurde die römische Plastik. Wirkt der Besuch jeder glyptischen Sammlung römischer Antiken in dem Vorherrschen der Mittelmäßigkeit ermüdend, in den Museen der Rhonestädte begegnet uns Provinzkunst zuweilen fast derber Art, Reste einer Massenproduktion, der Originalität und künstlerischer Ernst beinahe fremd sind. Nur wo ein hellenisches Original den Kopisten noch inspirierte, da grüßt der Genius der Kunst in einem Auge und Herz erfrischenden Abendglühen. Ein solcher Genuß wird nicht allzu oft gewährt. Wir erinnern an das reizvolle Knabenköpfchen (Abb. Beil. S. III) im Museum zu Arles. In den naiven Zügen liegt doch ein jugendlicher Trotz, der den Blick unwillkürlich nach den Ohren leitet, um an ihrer zugespitzten Form zu erkennen, ob uns das Bild eines Satyrknaben begegnet. Eher darf indessen an eine Nachbildung eines Originals des thebanischen Genre-Plastikers Boethos gedacht werden.

Der greisen römischen Kunst tritt eine Gestalt entgegen. In jugendlicher Kraft glüht das geistsprühende Auge, eine Welt neuer Gedanken, Frühlingsideen für das zitternde Alter der Antike birgt sie in ihrem Herzen. Wir kennen den Heroen, er nennt sich Christentum. An der Rhone offenbart sich dieses zunächst in einem fast mütterlichen Zuge edler Pietät. Mit milder Hand, mit einer gewissen Verehrung tritt die Kirche den Gebilden der Vergangenheit entgegen. In der Schonung der Kunstwerke aus klassi-

scher Zeit hat sie sich einen neuen Lorbeer unsterblicher Verdienste um ihr Haupt gewunden. Schon der Tempel in Vienne verdankt seine Erhaltung bis in die Gegenwart der einstigen Umwandlung in ein christliches Gotteshaus, unter dem bezeichnenden Namen Notre Dame de la vie. Die Maison carrée hat der christliche Kult aus dem Schutte der Jahrhunderte gegraben und für seine Funktionen geweiht; ja selbst das Amphitheater in Nîmes wurde, nachdem es als Festung gelitten, bestimmt, ein in dasselbe hineingebautes Martinuskirchlein mit seinem mächtigen Mauerkranze zu schützen. Seine Wächterdienste wurden mit der eigenen Erhaltung gelohnt. Für den Kulturhistoriker ist es nicht ohne Interesse, zu beobachten, mit welcher Vorliebe die französische Revolution die antiken Bauwerke für ihre berüchtigten Gerichte und die blutige Vollziehung der Urteile auswählte. Auch die Neuzeit drängt sich allenthalben mit ihren Museen vor.

Die Kirche zeigt sich indessen nicht bloß in schonender Liebe, sondern auch in ihrem schöpferischen Ernst. Weit hat sie die Tore geöffnet, um den verschiedenen Zweigen der



VIENNE ABTEIKIRCHE ST. PETER (MUSEUM)

Kunst freundliche Einladung zu senden. An den Gestaden der Rhone tritt sie uns in ihrem ununterbrochenen Triumphzuge der Kunstprotektion entgegen, in dessen Skizzierung allerdings die Topographie zugunsten der chronologischen Verfolgung geopfert werden muß. Merkwürdigerweise legt die junge christliche Kunst ihre ersten Blüten an der Grabesruhe nieder. Im Musée lapidaire von Arles begegnen uns die antiken und christlichen Sarkophage (Abb. S. 241) bunt durcheinander gemischt. Künstlerisch sind es Kinder derselben Zeit, mit den nämlichen welken Zügen der Mißkennung der Grundgesetze des Reliefstils, sowohl in der Anordnung als in den Details. Allein inhaltlich betonen sie die scharfen Gegensätze der abgelebten Mythologie römischer Spielerei und der Verkörperung von Glaubenswahrheiten, welche ihre Blutprobe so glänzend zu bestehen hatten. Auch künstlerisch macht sich, wenn auch vorerst nur bescheiden, ein neues Element geltend. Die fortlaufenden Hochzeitszüge und wirren Kämpfe machen wieder ruhigen Scenen Platz, in denen wir die öftere Wiederholung der nämlichen Figur allerdings annehmen müssen.

Es ist ein weiter Schritt von diesen Gebilden der frühchristlichen Zeit bis in die Epoche, in welcher die christliche Kunst bereits in freigewordener Selbständigkeit im romanischen Stile sich offenbart. An glanzvollen Beispielen fehlt es nicht. Dem Museum von Arles vis-à-vis grüßt uns das blendend reiche Werk der Fassade von St. Trophime (Abb. S. 248 u. 249) aus dem 12. Jahrhundert. Dennoch stehen wir erst vor dem Eingangsportale zu noch größeren plastischen Merkwürdigkeiten im Kreuzgange (Abb. S. 247) der genannten Kirche. Hier sind die Kapitälchen der gekuppelten Säulen zu beredten Exegeten der hl. Geschichte wie der Psalmen geworden. Beinahe unvermerkt führen uns die Arkaden aus dem Ernste der romanischen Zeit in die gefälligeren Formen des 14. Jahrhunderts. Nicht weit entfernt von Arles finden wir ein Werk, das selbst St. Trophime zurücktreten läßt: das Portal der Abteikirche von St. Gilles (Abb. S. 245). Es sind weihevolle Stunden, die man vor diesen drei Portalen zubringt, in denen die Vermählung der Kunst mit dem Christentum bereits im fest und dauernd geschlossenen Ehebunde entgegentritt. Ein neuerer Forscher — Sauer — faßt die hier niedergelegten Gedanken in die trefflichen Worte zusammen: es ist »die universelle Bedeutung und sieghafte Durchführung seines (des Herrn) Heiligungs- und Erlösungswerkes«.



ST. GILLES FASSADE

Die Umfassungsmauern von Avignon interessieren uns weniger, denn ein entzückend Gesamtbild einer solchen Anlage des 13. Jahrhunderts, wie es Europa nur mehr an einer Stelle bietet, erwartet uns in Aigues-Mortes. Der Reisende, der sich nach diesem südlichen Punkte, nur wenige Kilometer vom Mittelländischen Meere entfernt, wendet, muß allerdings zwei Tage opfern, aber er wird sich überreich belohnt finden. Wechselnde Bilder beschäftigen den Geist. Man sieht Ludwig den Heiligen, wie er zweimal mit glänzendem Gefolge sich hier zu den Kreuzzügen einschifft, schaut seinen Sohn, der die mächtigen Festungsmauern aufführen läßt. Dann folgt die Epoche, in welcher der Name »Tote Wasser« seine Berechtigung aufweist. Indem die in den Maremmen und Sümpfen sich stauenden Meerwasser zwar der Salzgewinnung dienstbar gemacht wurden, aber in Fiebern und Seuchen gleichzeitig ein wahres Zerstörungswerk anrichteten. Heute sind es regulierte Kanäle, die den Gesundheitszustand der Bewohner gehoben haben, aber dem Verkehr vermochten sie nicht neues Leben einzuhauchen. Die Stadt mit ihren kaum 4000 Einwohnern, eingeschlossen in das Massiv der Ringmauern, macht den Eindruck eines gewaltigen Denkmals am Grabe einer großen Vergangenheit. Für den Freund einer altehrwürdigen Bauanlage aber grünt's und blüht's an dieser stillen Stätte. Blickt man von der Höhe des Hauptturmes in der Nähe des Bahnhofes auf das mächtige Mauerrechteck (Abb. S. 242 oben) von 545 : 300 m Länge, das zwanzig Türme, wechselnd in weicher Kreisform (Abb. S. 242 unten) und hartem Quadrate (Abbild. S. 243) mit abgekanteten Ecken umschließen, so bietet sich dem Auge ein ganz eigenartiges Bild. Wandelt man auf der Höhe der Mauern, innerhalb der Zinnen rings um die Stadt, dann betritt man die Innenräume der Türme mit ihrer wuchtigen Architektur, blickt in die Gärtchen vor den Häusern der Stadt, in denen der Südländer auf so begrenztem Raume ein Paradieschen zu schaffen weiß, das er jedoch diskret mit Mauern vor der Außenwelt abschließt. Gießt die Sonne ihre goldenen Strahlen über die kulturarme Gegend, dann eilen die gefangenen Bewohner von Aigues-Mortes durch die zehn Tore der Stadt freudig hinaus in Gottes

Die gotische Epoche, die im Kreuzgange von Arles sich bereits ankündet, tritt uns an der Rhone in einem der großartigsten Profanbauten dieser Zeit, im Palaste der Päpste in Avignon (Abb. S. 245) entgegen. Die mächtige, von sechs Türmen überragte Bauanlage verkörpert in kühnem Trotze einen der wenig erfreulichen Zeiträume der Kirchengeschichte. Im Innern herrscht heute der Kriegsgott in einer geradezu barbarischen Weise. Die Umwandlung zur Kaserne teilte die hohen Säle in verschiedene Etagen, so daß nirgends ein voller ästhetischer Genuß sich finden läßt. Die wuchtigen Bogensegmente in den oberen Geschossen wirken heute dem Auge völlig widersinnig. Die Phantasie muß ernst arbeiten, wenn sie die ursprüngliche Anlage sich rekonstruieren, d. h. den Ballast der späteren Zeit entfernen will. Mit der Architektur teilte die Malerei das nämliche Schicksal. Die hübschen Fresken von Simone Martini in den beiden Kapellen lassen in dürftigen Überresten den einstigen Originalglanz nur noch ahnen.



ORANGE RÖMISCHER TRIUMPHBOGEN

freie Natur, um sich in einfachen Spielen zu erholen.

Wir stehen am stolzen, stumm gewordenen Schlußportale der Rhone. Wenn wir geistig einen Rückblick nach deren Ufern werfen, dann dürfen wir uns daran erinnern, daß auch die Neuzeit in großen Werken das Zeugnis ihres Glaubens niedergelegt hat. Nennen wir Notre Dame de Fourvière in Lyon und Notre Dame de la Garde in Marseille, so berühren wir zwei Bauten des 19. Jahrhunderts, die wenigstens nach den Summen, die sie verschlungen, unsere Erwartungen auf das Höchste spannen. Ganz befriedigt werden wir allerdings nicht.

Unser Reiseziel ist übrigens Katalonien. Für die Fingerzeige, die sich bisher gefunden, sind wir dankbar. Als solche stellen sich die bisher betrachteten Denkmale dar. Der Eilzug führt den Wanderer rasch nach Perpignan, der letzten bedeutenden Stadt Frankreichs auf dem Wege nach Spanien. Dann aber wähle man langsam verkehrende Züge. Die Natur macht ihre Schönheit geltend. Durch die Abhänge der Pyrenäen geht's hinein. In goldenen Flüssen rieselt der Ginster von den Felsen herab, Kakteen und Aloe mit ihren wuchtigen Blattformen, vereinzelt schon eine Palme kündet den Süden an. Bald eilt der Blick dem blauen Meere entgegen. In felsigen Buchten führt es seinen Wogenkampf gegen die trotzige Natur, zwei starke, unbesiegbare Feinde sind einander nahegerückt, für des Menschen Auge freundliche Geschwister, deren Schönheit der gegenseitige Zwist erhöht.

Bald beachtet man, daß die Grenze Spaniens überschritten wurde. Baratinos, eine Art roter Zipfelmützen, tragen die Männer, um ihre Lenden schlingt sich eine Binde, die faja, ein Schal ist über die Schulter geworfen und selbst der uniformierte Wächter des Gesetzes verachtet die esparteños, Strohsandalen, nicht. Plötzlich bietet sich ein neues Bild. Im Flusse Oña spiegeln sich die Fassaden der Häuser, die in Balkone aufgelöst erscheinen. Wir sind angelangt in Gerona. (Fortsetzung folgt)



ARLES: St. TROPHIME KREUZGANG



ARLES, St. TROPHIME DETAILS DER FASSADE



ARLES, St TROPHIME DETAILS DER FASSADE

DIE KATHEDRALE St. STEPHAN ZU METZ
IN DER EHEMALIGEN KIRCHENPROVINZ TRIER

Von Architekt FRANZ JAKOB SCHMITT in München

Fortsetzung

In Straßburg hat man Chor und Querschiff vom alten St. Mariendome romanischen Stiles beim Neubaue des gotischen Langhauses beibehalten, in Köln wie Metz aber nach und nach alles Romanische eingelegt, so daß heute oberhalb des Plattenbodens kein einziger Überrest erhalten ist. A. Prost hat in seiner Monographie der Metzer Kathedrale vom Jahre 1885 das romanische Bauwerke einschiffig im Langhause rekonstruiert, was entschieden abgelehnt werden muß, als auf einer Täuschung beruhend, welche dadurch entstand, daß 1881 unterm Fußboden Mauerwerk und Türöffnungen im romanischen Mittelschiffe entdeckt wurden. Zunächst erfolgte die Ausführung der gotischen Seitenschiffe und um den Kathedralgottesdienst nicht aufzuheben, so untermauerte man die Mittelschiffsarkaden und schloß sie seitlich ab, damit entstand allerdings für einige Zeit das einschiffige Langhaus.

In Metz legte man sich eine Beschränkung dadurch auf, daß die eben erst in frühgotischen Bauformen errichtete Notre-Dame-la-Ronde so weit als eben möglich erhalten blieb und das bei ihr aufgestellte System auch für die neue Kathedrale des hl. Stephanus angenommen wurde. So erklärt es sich denn, daß von den ursprünglichen sechs Rundsäulen der Liebfrauenkirche heute noch vier freistehende existieren, daß die Achsen dieser Säulenpaare zu den Mittellinien aller Langhaus- und Chorpfeiler der gotischen Kathedrale erhoben wurden, daß aber auch die Kämpfer der Seitenschiffgewölbe in nur 7,35 m Höhe über dem heutigen Plattenfußboden sich befinden. Hätte der uns unbekannte Architekt und seine Nachfolger Johann Pollet sowie Peter Perrat nach einem neuen selbständigen Bauplane, wie es in Köln der Fall war, die Metzer Kathedrale ausführen dürfen, so würden wir die Seitenschiffe nicht in solchem Mißverhältnisse zum Hochschiffe, dessen Gewölbekämpfer sich 29 m über dem Fußboden erhebt, hergestellt finden. Die 7,35 m hohen Säulen entsprachen vortrefflich der Sechsecks-Basilika, deren Gewölbeschlußstein sich in etwa 24 m Höhe befunden haben dürfte, während die Kreuzgewölbe des mächtigen Hochschiffes der heutigen Kathedrale sich 42 m über dem Plattenboden erheben. Zum Vergleiche sei angeführt, daß der Abseiten-Gewölbekämpfer bei der Metropolitan-Domkirche Notre-Dame zu Rheims sich in 11 m, bei der Kathedrale Notre-Dame zu Amiens in 14 m Höhe befindet und der Kämpfer der Mittelschiffsgewölbe zu Rheims in 26,80 m und zu Amiens in 33½ m Höhe über den betreffenden Fußböden der dreischiffigen Langhäuser. (Vgl. die Abb. in Heft 10.)

Die Verschmelzung der Liebfrauenkirche mit der Kathedrale St. Stephan hatte in Metz den weiteren Nachteil im direkten Gefolge, daß der Turmbau nur verkümmert in die Erscheinung treten konnte. Die Meister, welche die Pläne zu der Kathedrale gotischen Stiles entwarfen, haben sich aber nicht nur die zwei Türme nächst Notre-Dame-la-Ronde gedacht, sondern noch zwei weitere am Eingange zum Chore, also in der Wiederkehrecke vom Querhause, darum wurden denn auch an diesen Plätzen die zwei Treppentürmchen errichtet; sie sollten den Zugang zu den beiden hochragenden Chortürmen über quadratischem Grundrisse bilden. Zum Schaden des ganzen Monumentalbaues unterdrückte leider die spätere Zeit der beiden Chortürme Ausführung; die gleichen Stärken der vier betreffenden Freipfeiler beweisen die richtige Annahme, denn die Vierungspfeiler des Querhauses haben nur dieselben und keine größeren Grundflächen. Dazu kommt, daß sowohl die gotische Kathedrale St. Mansuy zu Toul, wie auch zu Metz selbst die prächtige gotische Pfeiler-Basilika der ehemaligen Benediktiner-Abtei St. Vincent die in Rede stehenden quadratischen Chortürme besitzen. Selbst die zwei vorderen Türme fanden im Stile der unteren Konstruktionen nur bis zum Dachkranze des Hochschiffes ihren Aufbau. Das in spätgotischer Epoche ausgeführte Obergeschoß des »Mutte« genannten Glockenturmes auf der Epistelseite hat einen viel zu raschen Abschluß in einer Höhe von nur 85½ m erhalten, was zu dem 122¼ m langen und im Querschiffe 47¾ m breiten Bauwerke im stärksten Mißverhältnisse steht.

Der vom Mittelalter auf uns gekommene, 1877 beim Dombrande zerstörte Dachstuhl des Mittel- und Querschiffes von St. Stephan war aus Eichen- und Kastanienholz in der äußeren Form eines Winkeldaches, also mit einer Neigung von 45 Grad, hergestellt, die Arme des Querschiffes waren abgewalmt und bei sämtlichen Fialen oberhalb des Hochdachkranzes war man aus Gründen der Ästhetik bestrebt, sich aller hochgehenden Formen zu enthalten, um nur ja die zwei überaus niederen Domtürme zu schonen. Ganz das Gleiche sehen wir bei anderen hervorragenden Baudenkmalen des Mittelalters beobachtet. Die Westdoppeltürme der Kathedrale Notre-Dame zu Paris erheben sich in ihrer Plattform nur mässig über der Substanz des in lateinischer Kreuzesform ausgeführten Hauptkörpers, so wurde denn in weiser Mäßigung auch den Dachungen und den drei Giebeln des Hochschiffes nur die Form des Winkeldaches gegeben.

Die Seitenschiffe und der Chorumgang mit dem Kapellenkranze erhielten bei St. Stephan flache Steinplattendächer, eine Hausteinkonstruktion, welche in der Stadt Metz selbst nur noch bei der schönen gotischen Basilika der ehemaligen Benediktiner-Abtei St. Vincenz vorkommt und auch am Oberrhein beim Chorumgange und den ausgebauten Kapellen des Münsters Unserer lieben Frau zu Freiburg im Breisgau in der Diözese Konstanz, Kirchenprovinz Mainz, durchgeführt worden ist. War man in der ersten Epoche gotischen Stiles beim Neubaue der Metzer Kathedrale der Formengebung von Rheims gefolgt, wie das Bausystem der Schiffpfeiler, ihre unteren und oberen Dienste, ferner die Anordnung der Abseitenfenster beweisen, so wurde bei den späteren Epochen eine reichere Architektur durchgeführt. Die Erzbischöfliche Metropolitankirche Notre-Dame von Rheims kennt nur Wimperge an den Portalen und Fenstern der westlichen doppeltürmigen Hauptfassade, auch die Liebfrauenkathedrale von Amiens entbehrt am ganzen Langhause, ebenso wie das Münster St. Maria von Straßburg und das von Freiburg im Breisgau der Wimperge bei sämtlichen Mittelschiffsfenstern. An St. Stephan in Metz erscheinen aber Wimperge bei allen Hochschiffsfenstern und hierin folgte man dem Chore der Kathedrale von Amiens, sowie dem Rheinischen Vorbilde im Metropolitandome zu Köln, dem man sich an der Kollegiat-Stiftskirche St. Katharina von Oppenheim in der Mainzer Erzdiözese bei Errichtung des Langhauses ebenfalls angeschlossen hatte.

FRITZ KUNZ RÖMERIN
Große Kunstausstellung in Berlin 1905

Nachdem die Metzer St. Stephans-Kathedrale mit ihrem an der Epistelseite befindlichen Kreuzgange gotischen Stiles und einer Reihe daselbst angebauter Gotteshäuser mehrere Jahrhunderte gedauert, beschloß das Domkapitel bereits 1711, die Kirche Groß St. Peter abzutragen, und vom Jahre 1754 ab erfolgte wirklich das Niederlegen und Zerstören aller den Dom umgebenden kirchlichen Bauten, also auch des Kreuzganges und des Bischofspalastes.

Nach den Entwürfen des Pariser Architekten Jakob Franz Blondel (in Rouen 1705 geboren und 1774 in Paris gestorben) wurde im dorisch-toskanischen Stile damaliger Zeit an der Stelle des Domkreuzganges ein von Neubauten umgebener freier Platz von 1761 ab geschaffen, ein mächtiges Kathedralportal an der Südwestfront errichtet, und damit in Verbindung eine Reihe von eingeschossigen, die Abseiten von St. Stephan inkrustierenden Häusern und gegenüber ein heute noch als Stadthaus erhaltenes zweigeschossiges Palais zur Ausführung gebracht.

In der Zeit von 1839—1844 erfolgte nach dem Entwurfe und unter Leitung des Metzer Architekten Peter Joseph Deny der Aufbau des oberen Geschosses vom sogenannten Kapitelsturme und zwar an Stelle des früheren

Holzbaues in Quadersteinkonstruktion. Von jetzt ab hatten die Architekten ihr Hauptaugenmerk auf die gänzliche Freilegung der St. Stephans-Kathedrale gerichtet und wurden dabei von der französischen Regierung durch Bereitstellung sehr bedeutender Summen zum Ankaufe der Häuser, welche den Chor und die ganze Südostseite des ehrwürdigen Monumentes bedeckten, fortwährend unterstützt. Der größere Teil ist bereits vor 1870 freigelegt worden, worauf denn das ganze Quadermauerwerk unterhalb der Seitenschifffenster und alle Unterteile der Strebepfeiler vollständig erneuert werden mußten, was durch den Metzer Diözesanarchitekten J. Racine seit dem Jahre 1860 in sehr gewissenhafter Weise geschehen ist. Derselbe Architekt entwarf auch den Plan zum neuen Hochaltare, welcher alsdann im gotischen Stile in Carraramarmor, an Stelle des früheren Zopfaltares, errichtet wurde; weiter restaurierte Racine die drei am Choreingange hinausgebauten polygonen Kapellen und lieferte einen Plan zur Wiederherstellung des ehemaligen Hauptportales von Notre-Dame-la-Ronde.

Bald nach der Wiedervereinigung von Elsaß-Lothringen mit Deutschland entstand im Auftrage des kunstsinnigen Oberpräsidenten von Möller durch den Architekten Franz Jakob Schmitt eine »Denkschrift über die Restauration und den Ausbau der Kathedrale zu Metz« und im Anschlusse hieran erfolgten unter Schmitts Leitung in den Jahren 1873 und 1874 eine Reihe von Restaurationsarbeiten. Zunächst wurde die von Architekt Racine begonnene Wiederherstellung des geosteten Chores der ehemaligen Liebfrauenkirche im Inneren und Äußeren zu Ende geführt. Die wichtigsten und für die Erhaltung des ganzen Bauwerkes unentbehrlichen Architekturteile sind die großen, freistehenden Strebepfeiler mit der Anlage ihrer doppelten Strebebögen; gerade diese Konstruktionen erschienen nach dem Jahre 1870 ohne Ausnahme sehr der Reparatur bedürftig. Durch die Bauleitung wurde von der Nordwestseite des Langhauses der ganze Teil restauriert, welcher zwischen dem Kapitelsturme und dem Querhause liegt; die zur Verwendung gekommene gezimmerte Rüstung ist nach und nach an allen drei Frontstrebepfeilern zur Aufstellung gelangt. Bei einem der drei oberen Strebebögen war die Rosettenöffnung, welche mit einem Dreipasse versehen ist, vollständig vermauert, offenbar aus übergroßer Furcht vor dem Gewölbeseitenschube, in einem späteren Jahrhundert. Die Bruchstücke der alten Rosette fanden sich noch im Mauerwerke vor, das hier außerdem unnötig zur Verankerung angebrachte Eisenwerk wurde beseitigt und alles in der Form erstmaliger Konstruktion wieder hergestellt. An einem der drei äußeren großen Strebepfeiler waren die Kugelspuren aus den Kriegen früherer Jahrhunderte noch deutlich zu erkennen; dieselben wurden entfernt und durch Einfügen neuer Jaumontquadersteine die ehemalige Konstruktion restituiert. Alle beschädigten Krabben und Kreuzblumen wurden durch neue ersetzt, dabei der Stil von den alten Teilen studiert und festgehalten. Als Grundsatz bei diesen und allen übrigen Restaurationsarbeiten der Metzer St. Stephans-Kathedrale galt der Bauleitung, dem Denkmale den Duft des Altertums zu belassen, welcher durch völlige Erneuerung verloren geht. So wurden bei Restaurierung des Mauerwerkes der großen Strebepfeiler anstatt ganzer Partien neuer Quadersteine eben nur einzelne Führungen eingesetzt; diese erscheinen aber ruhig in ihrer neuen Farbe, alles Alte aber verblieb im historisch gewordenen Tone. Auf diese Weise wird man die Sorgfalt der Jetztzeit an dem Baudenkmale zu erkennen vermögen, während der gleichmäßig moderne Ton eines völlig erneuerten alten Mauerwerkes stets eben nur einen sehr unangenehmen modernen Eindruck hervorbringt. (Schluß folgt)

DIE HEILIGE DREIFALTIGKEIT

Ein unbekanntes Gemälde A. Dürers

Von G. ANTON WEBER (Regensburg)

Wer die umfangreiche Dürer-Literatur, welche bereits eine stattliche Bibliothek für sich bilden könnte, näher kennt, der weiß, daß jeder Winkel in öffentlichen und privaten Sammlungen durchforscht und jedes Gemälde, jeder Stich und Holzschnitt, ja jede Zeichnung sowie jede Notiz des Künstlers sorgfältig gesammelt und auch durch Nachbildungen und Vervielfältigungen den Kunstforschern und Kunstfreunden zugänglich gemacht wurde. Wichtige neue Funde durfte man daher kaum erwarten. Dennoch war ich in der glücklichen Lage, ein bedeutendes Gemälde im Museu Nacional das Bellas Artes zu Lissabon als den Dürerschen hl. Hieronymus vom Jahre 1521 zu erkennen und in die Kunstliteratur einzuführen.[1]) Meine Ent-

[1]) Vgl. Weber, Der hl. Hieronymus. Ein neu aufgefundenes Gemälde A. Dürers. Mit 6 Tafeln. München 1901 (Sonderdruck aus: Monatsberichte über Kunstwissenschaft, Band I).



HL. DREIFALTIGKEIT
Ein mutmaßlicher A. Dürer

deckung ward allseitig mit Zustimmung aufgenommen. Von einem weiteren Ölbilde des größten deutschen Künstlers: dem Segnenden Heiland im Besitze von Friedr. Rich. Burger zu München machte ich einem größeren Leserkreis in meinem Buche: A Dürer (3. Aufl., Regensburg 1903, S. 91 ff.) durch Bild und Wort Mitteilung. Nun ist ein seltsamer Zufall, daß ich über ein drittes Dürerbild, das im französischen Privatbesitz sich befindet, aber in Deutschland ganz unbekannt zu sein scheint, berichten kann. Die Kunstwissenschaft wird freilich dadurch überrascht sein.

Durch Besprechungen meines Buches »Dürer« in französischen Zeitschriften (Revue de l'Art chrétien, 1903, pag. 418; L'Ami du Clergé, Paris, Nov. 1903; La Chronique des Arts, Paris, Décembre 1903 etc.) war Kanonikus Dr. H. J. Ply in Laon (Aisne), ein verständiger Kunstfreund und opferwilliger Sammler, auf mich aufmerksam geworden. Er wandte sich nun brieflich an mich, indem er mir mitteilte: »Je possède dans ma galerie un tableau signé du monogramme de ce maître avec la date de 1526.« (»Ich besitze in meiner Galerie ein Gemälde, gezeichnet mit dem Monogramm dieses Meisters mit dem Datum 1526.«) In liebenswürdiger Weise lud mich Pfarrer Ply ein, sein Dürergemälde in Augenschein zu nehmen. Ich dachte deshalb in den folgenden Herbstferien (1904) nach Nordfrankreich mich zu begeben. Aber ich benützte die Vakanz, um nach Palästina zu reisen, da sich günstige Gelegenheit bot. Nach der Heimkehr war ich jedoch so ermüdet, daß ich auf eine zweite Studienreise verzichtete. Ich bat deshalb Abbé Ply, das Gemälde photographieren zu lassen und mir die Abbildung zuzuschicken. Zugleich stellte ich verschiedene Fragen, welche mir in freundlichster Weise beantwortet wurden, weshalb ich ihm herzlichen Dank schulde.

Ich habe natürlich noch im Sinne, das Bild selbst anzuschauen, aber ich glaube, um die Sache nicht länger zu verzögern, schon jetzt der Kunstwissenschaft die Neuigkeit nicht vorenthalten zu sollen, zumal der Besitzer mir schrieb: »J'ignore si ce petit chef d'oeuvre a été catalogué quelque part et s'il s'en trouve quelque réplique. Quant à l'authenticité du tableau, aucun des connaisseurs qui l'ont vu n'a osé la révoquer en doute.« (»Ich weiß nicht, ob dieses kleine Hauptwerk irgendwo katalogisiert ist und ob sich davon eine Wiederholung findet. Was die Authentizität des Gemäldes betrifft, so hat keiner von den Kennern, die es gesehen haben, gewagt, dieselbe in Zweifel zu ziehen.«)

Das 35 cm breite und 46 cm hohe Gemälde ist auf Leinwand gemalt. Es stellt die allerheiligste Dreifaltigkeit dar. Gott Vater, mit einem prächtigen Greisenkopf, welchen reiches, wallendes Haar und ein starker Bart umrahmen, ist sitzend abgebildet. Sein rotes Unterkleid wird fast ganz von einem Goldbrokatmantel, der mit Seide bestickt und mit kostbaren Steinen besetzt erscheint, bedeckt. Mit seinen beiden Händen hält er den Leichnam seines Sohnes unter den Armen mittels des Leintuches, welches bis unter die Füße des Erlösers herabfließt. Der nackte, nur mit Lendentuch bekleidete Körper ist in stehender Haltung an den Schoß des Vaters gelehnt; er ist weich behandelt und gerundet modelliert und trägt die Wundmale. Das Haupt, welches

langes, auf die Schultern herabwallendes Haar und ein kurzer, am Kinne gespaltener Bart umgeben, neigt sich zur rechten Schulter; die Augen sind gebrochen; wenig öffnet sich der Mund; Trauer spiegelt sich im Gesichte. Die Arme fallen schlaff herab; das linke Bein ist über das rechte geschlagen. Sanfter Lichtglanz umfließt die beiden Personen der Gottheit.

Über der Gruppe von Vater und Sohn schwebt die Taube, das Sinnbild des Heiligen Geistes.

Zur Rechten der Gruppe kniet Maria auf einer Wolke, die ein geflügelter Engelskopf trägt. Ein weißes Kleid, welches um die Taille gegürtet ist, umhüllt ihre Gestalt. Vom Kopfe, den ein Heiligenschein umgibt, der in matten Strahlen endet, fällt ein blaues Manteltuch bis auf die Füße herab. Die rechte Hand hat die Mutter Gottes im Aufblick zum Vater flehend erhoben, während die linke Hand zur Tiefe zeigt, wo ihre Kinder, die vom Heiland am Kreuze in dem hl. Johannes ihr übergeben worden waren, den Kampf kämpfen. Die hl. Jungfrau ist demnach dargestellt als die Mittlerin und Fürbitterin der leidenden und streitenden Menschheit.

Oben in den zwei Ecken schweben über je zwei geflügelten Engelköpfchen zwei Engel, welche, ihre Händchen faltend, ihr Gebet mit dem ihrer Königin vereinen.

Das Gemälde führt unten am Rande das Monogramm Dürers zwischen der Jahreszahl 1526 und bekundet sich so als eigenhändiges Werk des gefeiertsten deutschen Meisters.

Wirklich bestätigen diese Angabe die schöne Anordnung und der Realismus, welche auf den deutschen Meister deuten. Manche Einzelheiten erhärten noch die Meinung. Vor allem sind hier hervorzuheben die reizenden Engelein, welche die auf dem Mittelbilde des Dresdener Altars ähnlich angeordneten weit übertreffen; sie gleichen den Engelknaben auf dem Holzschnitte: »Die Eltern Christi bei der Arbeit« (Weber, Dürer, S. 57), aber in ihrer fliegenden Stellung und betenden Haltung sind sie ergreifend schön. Auch die auf Flügeln ruhenden Engelköpfchen zeigen nahe Verwandtschaft mit denen auf dem Gemälde der hl. Dreifaltigkeit und mit denen auf dem Holzschnitte: »Die Flucht nach Ägypten« (Weber, Dürer, S. 56). Ein entwickelteres Schönheitsgefühl spricht sich hier aus gegen die Engelköpfe auf dem Holzschnitte der »Dreifaltigkeit« vom Jahre 1511. Ferner hält in gleicher Weise der Vater das Leichentuch, wie auf diesem Holzschnitte der »Dreifaltigkeit«; aber in dem ruhigeren, schöneren Flusse des Leintuches zeigt sich ein großer Fortschritt gegen das flatternde, knitterige Totentuch des Jahres 1511. Ähnlich ist das Lendentuch in der Mitte gebunden, wie auf dem Holzschnitte; ähnlich sind die Beine übereinander gelegt, nur bringt der Künstler Abwechslung, da er auf dem Holzschnitte das rechte Bein über das linke gefügt hatte. Ebenso änderte er im Jahre 1526 an der Haltung des Körpers und Kopfes gegen das Jahr 1511, wo der Erlöser an den rechten Schenkel des Vaters gelehnt und das Haupt nach links geneigt ist. Außerdem verrät die Bildung der Hände den Nürnberger Meister. Endlich dürfte Dürer nach seinem Porträte den Kopf Gottvaters gebildet haben.

Daß Meister Albrecht ein solches Andachtsbild schuf, entsprach den allgemeinen traurigen Zeitverhältnissen sowie dem persönlichen Befinden des Malers. Im Osten bedrohte der gewaltige Sultan Soliman I. das deutsche Reich, im Westen bedrängte der gewissenlose König Franz I. die Grenzen. Im Innern des Reiches herrschte Uneinigkeit und Hader; ja verräterische Umtriebe und Bündnisse mit dem Auslande gegen Kaiser und Reich beunruhigten die treuen Untertanen, zumal Martin Luther zum Ungehorsam und zur Verweigerung der Türkenhilfe aufgefordert hatte. »Daß wir ja nicht folgen wider die Turken zu ziehen oder zu geben, sintemal der Turk zehenmal klüger und frummer ist, denn unsere Fürsten sind.« Zu dem Seelenschmerz des Christen[1]) und Patrioten kam das chronische körperliche Leiden, welches er sich in den Niederlanden zugezogen hatte. Auf einer Zeichnung deutet er mit der Rechten auf eine Stelle in der Milzgegend und setzt die Worte hinzu: »Do der gelb Fleck is vnd mit dem Finger drawff dewt, do ist mir we.« In solcher Stimmung und bei der schweren Krankheit wandte sich Dürer an die allerheiligste Dreifaltigkeit. Sein Flehen sollte »Unsere Liebe Frau«, »die Hilfe der Christen«, unterstützen; er vertraut gewissermassen seinem Pinsel das Gebet an: »Heilige Maria, Mutter Gottes, bitt für uns arme Sünder jetzt und in der Stunde unseres Absterbens. Amen.«

Wie kam nun das Gemälde nach Frankreich? Dürer mußte schon zu Lebzeiten die

---

[1]) Dürer hatte gefleht: »Wir bitten dich, o himmelischer Vater, daß du deinen heiligen Geist einem gäbest, der da deine heilige christliche Kirche allenthalben wieder versammle, auf daß wir wieder einig und christlich zusammenleben, und damit alle Ungläubigen, als da sind Türken, Heiden und Kalikuten, unserer guten Werke wegen von selbst zu uns begehren und den christlichen Glauben annehmen«. (Tagebuch der niederländischen Reise.)



LEBIEDSKI PIETÀ

66. Jahresausstellung im Rudolfinum zu Prag 1905

Gleichgültigkeit gegen seine Kunst von seiten seiner Mitbürger beklagen. So schrieb er im Jahre 1524 an den Rat der Stadt: »Ich habe, wie ich in Wahrheit schreiben kann, die dreißig Jahre, die ich zu Hause gesessen bin, in dieser Stadt nicht für fünfhundert Gulden Arbeit bekommen, was ja wahrlich eine geringe und lächerliche Summe ist; und gleichwohl ist noch nicht ein Fünftel davon Gewinn«. Als Meister Albrecht gestorben war, kümmerten sich die meisten Nürnberger um ihren größten Bürger noch weniger; ja nicht einmal seine Grabstätte blieb vor Entweihung geschützt (Weber, Albrecht Dürer, 3. Aufl., Seite 104). Da nämlich mit Dürers Gattin Agnes und mit deren Schwester Katharina, welche gleichfalls kinderlos war, das Geschlecht der Frey erlosch, so ward das Grab rücksichtslos »ausgeräumt« und dem Spitale zur weiteren Benützung überlassen. So wurden denn nach und nach sechs Pfründner in der Gruft beigesetzt. Erst im 17. Jahrhundert war es Joachim von Sandrart, der sich des Grabes annahm. In eben jener Zeit hatten die Nürnberger auch kein Interesse für die Meisterwerke ihres größten Künstlers; sie verschleuderten oder verkauften dieselben als »alte papistische Bilder« an Engländer, Franzosen, Italiener und Niederländer (A. v. Eye, Leben und Wirken A. Dürers, Nördlingen 1869, S. 487. Vgl. Janssen-Pastor, Geschichte des deutschen Volkes, 18. Aufl., 1, 196). Auf solche Weise mag auch unser Bild aus Nürnberg verschwunden und nach Frankreich gekommen sein.

Der Gedanke an eine Fälschung ist abzuweisen: in Nürnberg schuf man kein Werk mit derartigem Inhalte; in Frankreich bezeichnete man nicht eine unbekannte Schöpfung mit einem deutschen Namen und unterschob nicht einem deutschen Meister ein Gemälde.

Möge nun die Kunstforschung zu diesem neuen »Dürer« sich äußern!

Zum Schlusse gestatte ich mir noch die Bemerkung, daß die Sammlung Ply auch ein 39 cm hohes, 28 cm breites Gemälde eines hl. Hieronymus bewahrt, das auf das Dürerbild vom Jahre 1521 zurückgeht, jedoch nahe Verwandtschaft mit den Werken des Georg Pencz (Weber, Dürer, S. 83 f.) zeigt.



HANS BEST WILDERER

Große Kunstausstellung in Berlin 1905

MODERNE GRABDENKMÄLER

Ein Hauptverdienst der modernen Kunst ist es sicherlich, daß sie es nicht bei großen, monumentalen Aufgaben bewenden läßt, sondern daß sie überall auch das Bestreben zeigt, das ganze private und öffentliche Leben mit einem gewissen künstlerischen Inhalt zu durchsetzen, bis zu den einfachsten Gebrauchsgegenständen des Alltags für alles neben der zweckmäßigsten auch die ästhetisch befriedigendste Form zu finden. Nichts sei zu kleinlich, nichts zu trivial, alles soll, wenn irgend möglich, aus dem stumpfsinnigen Einerlei der Massenfabrikation herausgerissen werden und etwas wenigstens von jenem »je ne sais quoi« aufweisen können, wodurch sich das künstlerisch empfundene Ding vorteilhaft von dem Schund der Marktware unterscheidet. So ist es nur selbstverständlich, daß die moderne Kunst auch ein lange Zeit — fast das ganze 19. Jahrhundert hindurch — vernachlässigtes Gebiet künstlerischer Betätigung wieder in ihren Bereich zu ziehen versucht, das Grabdenkmal. Und durch nichts kann eher aus dem Zweifeln und Ringen, dem Unsichern und Unbestimmten in künstlerischen Dingen, wie es gerade die bildende Kunst der Gegenwart noch zeigt, Klarheit und zielbewußtes Streben werden, als wenn den einzelnen, schaffenden Persönlichkeiten Gelegenheit gegeben wird, ihre Kräfte gegenseitig zu messen, ihr Können und ihren Gedankenreichtum gegeneinander zu stellen. Daß hierfür Ausstellungen und vor allem Preisausschreiben und Konkurrenzen die beste Arena sind, ist längst erkannt und gewürdigt. Das hat auch neuerdings wieder die eben abgeschlossene Konkurrenz für Grabdenkmäler gezeigt, die von der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« ins Leben gerufen wurde, in richtiger Würdigung der Dringlichkeit, gerade auf dem Gebiete des Gräberschmuckes einmal energisch Wandel zu schaffen, auch hier den künstlerischen Ideen und Bestrebungen unserer Zeit feste und sichere Anhaltspunkte und Richtmittel zu geben.

Quantitativ schon war das Ergebnis dieses Ausschreibens ein überraschend günstiges. Im ganzen haben sich 50 Aussteller beworben, von denen über 260 Entwürfe eingeschickt wurden, gewiß ein sehr erfreuliches Resultat! Dabei ist nun vor allem auch zu begrüßen, daß eine relativ große Anzahl von Preisbewerbern ihre Arbeiten nicht nur in flüchtigen Skizzen oder Handrissen einsandte, sondern daß auch eine Reihe von plastischen Modellen zur Ausstellung gelangte. Wer das vielfach mangelnde Verständnis des großen Publikums für Planzeichnungen oder gar Auf- und Grundrisse kennt, muß sich immer wieder wundern, wie wenig bei Ausstellungen dieser Art — besonders auch bei Architekturprojekten und kunstgewerblichen Erzeugnissen — von der so leicht ins Auge fallenden, ansprechenden Vermittlung der künstlerischen Idee durch das Modell praktisch Gebrauch gemacht wird. Aber nicht nur der Laie, sicherlich auch der Fachmann, der stilistisch und kunstwissenschaftlich Geschulte wird für die Vorzüge einer im Modell ausgeführten Arbeit immer empfänglicher sein als für die Qualitäten einer noch so guten Zeichnung, ich möchte sagen schon aus Bequemlichkeitsrücksichten, weil er dadurch der Mühe überhoben ist, das zweidimensionale Objekt in ein dreidimensionales zu übersetzen. Es kann daher die Anfertigung eines Modells,

und sei es auch noch so klein und skizzenhaft, nicht dringend genug empfohlen werden. Die Mühe lohnt sich reichlich! Für eine Preisbewerbung vollends ist oft das Modell geradezu entscheidend den lediglich in Zeichnung eingesandten Projekten gegenüber. Diese Tatsache scheint jedoch meinen Beobachtungen nach in Künstlerkreisen noch immer nicht nach Gebühr gewürdigt zu werden. Man beachte daraufhin z. B. nur einmal die Architekturausstellungen im Münchener Glaspalast!

Auch unsere Ausstellung hat wieder mit voller Klarheit den Vorzug, den ein Modell billig beansprucht, in die Augen gerückt. Sind doch auch weitaus die Mehrzahl der prämiierten Entwürfe Modelle.

Das gleichförmige Sujet des Grabdenkmals bedingt natürlich auch eine gewisse Gleichförmigkeit des künstlerischen Gedankens und der Ausführung. Eine ganz neue, überraschende Idee, die kühn sich über die alten, abgebrauchten Formen hinwegsetzte, ist nicht aufgetaucht. Die Grundform der Denkmäler ist in der Regel ein pfeilerartiger Aufbau, der zu Häupten des Grabhügels aufgestellt werden soll. Vereinzelt nur ist der Versuch, den Grabhügel selbst mit in den Bereich der künstlerischen Idee zu ziehen und eine einheitliche Verbindung zwischen dem eigentlichen Grab und dem Grabdenkmal zu schaffen; meist steht das Monument ganz isoliert. Andererseits tritt das Motiv der Weg- oder Betsäule, des sogenannten »Marterls«, bei der Ausstellung in entsprechender Umarbeitung für Grabdenkmäler ziemlich in den Vordergrund. Wandgräber jedoch sind spärlich, Grabplatten mit Darstellung der Verstorbenen im Sinne vor allem der Grabsteine der Gotik oder Renaissance gar nicht vertreten. Es ist auffallend, daß sich gar niemand an die Lösung dieser Aufgabe gewagt hat. Eines Versuches wäre es doch wahrlich einmal wert gewesen, um zu ermitteln, wie sich der moderne Mensch in einer derartigen künstlerischen Verwendung ausnimmt. Tumben mit dem Hochrelief von Personen sind ja bis ins 19. Jahrhundert nicht ohne Geschick ausgeführt worden. Das bekannteste Werk dieser Art ist wohl Rauchs Grabmonument für die Königin Luise von Preussen und Friedrich Wilhelm III. im Mausoleum zu Charlottenburg. Grabreliefs der Art aus unserer Zeit von wirklich künstlerischem Werte wüßte ich jedoch nicht zu nennen. Daß aber doch das Bestreben, die äußere Erscheinung des Verstorbenen auch auf dem Grabdenkmal selbst zu erhalten, immer noch ein sehr lebhaftes ist und begreiflicherweise auch bleiben wird, zeigen z. B. die in den letzten Jahren rasch überhandnehmenden Porzellanplatten mit Reproduktionen photographischer Porträts. Meist in Tuffsteinhügel oder Granitpyramiden eingelassen, bieten diese Arbeiten Kunstwerke von wahrhaft jämmerlichen ästhetischen Valeurs. Könnte man hierfür nicht einen befriedigenden Ersatz schaffen? Aber auch das Porträtmedaillon in irgend einer Reliefform, das besonders das 18. Jahrhundert bevorzugte, vermissen wir in moderner Umwertung auf unserer Ausstellung so gut wie vollständig. Allerdings darf nicht unberücksichtigt bleiben, daß wohl auch ein freiwilliger Verzicht der entwerfen-



EMANUEL HEGENBART DIE KRANKE DOGGE
66. Jahresausstellung im Rudolfinum zu Prag 1905

den Künstler hierbei in Ansatz gebracht werden muß, insoferne, als ausdrücklich die Konkurrenz auf billige Denkmäler sich beschränkte und Porträtdarstellungen, wenn anders sie gut sein sollen, den Preis natürlich unverhältnismäßig steigern. Vielleicht aber haben wir Gelegenheit, Erfreuliches auch nach dieser Richtung hin zu sehen, wenn das geplante Ausschreiben für weitere Grabdenkmäler sich verwirklicht.

Eine gewisse Einseitigkeit der Entwürfe ist, wie gesagt, aus diesen Gründen nicht zu verkennen. Immerhin hat aber gerade diese Beschränkung eine außerordentlich vielseitige Ausgestaltung des Gesamtbildes in Einzelheiten zur Folge. Die Art, wie der Aufbau des Denkmals im Detail gegliedert wird, wie seine glatten Flächen ornamentiert oder mit figürlicher Reliefdekoration versehen werden, wie endlich der obere Abschluß gestaltet wird, das alles ist sehr geschickt und vielseitig variiert.

Das Ornament bevorzugt vor allem romanische und romanisierende Motive in freier Verarbeitung, eine Wahl, die bei unseren modern-konstruktiven Bestrebungen nicht eben wundernehmen kann. Allerdings werden die Dekorationsdetails dieses Elementarstiles, wie man den romanischen nennen möchte, da und dort doch etwas recht wunderlich verwertet, besonders gern phantastisch übertrieben. Vereinzelt sind zum guten Glück Grabdenkmäler im Stil der siebziger Jahre mit jener berüchtigten »Zuckerbäckergotik«, die in unseren Kirchen einst so schreckliches Unheil angerichtet hat. Auch Monumente in verblichenen und verschlissenen Rokokoformen sind da, ärmliche Nachbildungen ohne eine Spur künstlerischen Gehalts. Alles in allem aber zeigt doch auch unsere Ausstellung, daß die sogenannte retrospektive Kunstübung, das geistlose Nachahmen der historischen Stile im großen und ganzen wenigstens jetzt überwunden zu sein scheint.

Ein weiterer Vorzug, der beim Studium der einzelnen Entwürfe rasch in die Augen fällt, dürfte das fast überall sich geltend machende Bestreben sein, die Schrecken des Todes und die Erinnerung an seine eiserne Unerbittlichkeit mit feinem, fast nervösem Verständnis zu vermeiden. Selten einmal ein ragendes Menetekel, das uns in jedem Augenblicke unser eigenes Los und Ende vor Augen stellt! Meist sind die Denkmäler gemeint als freundliche Zeugen treuer Erinnerung, liebevoller Schmuck eines stillen, heimlichen Platzes, den wir gern und oft aufsuchen, das geängstigte und gehetzte Herz auszuschütten, neue Kraft und neuen Mut für den neuen Kampftag zu schöpfen. Ein stiller Friede, eine in sich geklärte und abgeschlossene Ruhe liegt über fast allen diesen Erinnerungszeichen, die weit entfernt sind von dem wilden Pathos oder dem kalten Predigerton, in dem man sich lange Zeit gefallen.

Auch die geziemenden christlichen Motive, die religiösen Abzeichen drängen sich nicht unkünstlerisch in den Vordergrund, wie oft früher beliebt — sie treten zurück und ordnen sich verständig dem künstlerischen Grundgedanken unter, ohne jedoch dadurch nur ein Teil ihrer Würde und ihrer Wirkung einzubüßen.

Ebenso geschickt ist auch die Frage der Inschrifttafeln gelöst. Meist sind die einmal unerläßlichen Beischriften glücklich mit dem Denkmal selbst verbunden, sie heben sich sinnfällig, aber doch bescheiden von ihrer Umgebung ab. Die lange Zeit

LILLI GÖDL-BRANDHUBER BIRKENWEG
66. Jahresausstellung im Rudolfinum zu Prag 1905



C. LANGHAMMER — RÖMISCHE CAMPAGNA

Große Kunstausstellung in Berlin 1905

üblichen geschliffenen Platten mit ihren marktschreierischen vergoldeten Buchstaben sind fast durchwegs vermieden. Auch hier also im Detail, wie im Gesamtaufbau überhaupt, eine ruhige vornehme Bescheidenheit.

Als Material ist vorwiegend feinkörniger Tuff oder Dolomitkalkstein oder ähnliche Steinarten gedacht. Der prätentiöse, meist unschöne polierte Granit und Syenit ist fast durchweg vermieden. Weder zum Schaden der künstlerischen Idee, noch zu ungunsten der Besteller, denn der Preisunterschied ist ein ziemlich beträchtlicher, die Haltbarkeit und Widerstandsfähigkeit aber fast die gleiche. Im Gegenteil, der einmal vom Frost oder sonstigen Witterungseinflüssen angegriffene polierte Stein sieht immer ordinär und verwahrlost aus, während solche kleinere Schäden bei den poröseren Kalksteinen meist nicht zu bemerken sind.

Dem Material entsprechend sind auch die meisten der prämiierten Arbeiten in weichen Umrissen gehalten, keine harten, scharf abgegrenzten Einzelglieder, lastende Beharrlichkeit der Form, sondern flüssige Übergänge, lebendig-leichte Bewegung aller Teile; dabei doch meist kraftvolle Anmut der Linien und ruhige Sicherheit der Silhouette.

Im einzelnen wurden die prämiierten Arbeiten bereits in unserer achten Nummer (Beilage) mit den Namen der Autoren aufgeführt. Es erübrigen hierüber also nur noch wenige Worte!

Den ersten Preis errang ein Entwurf des Münchener Bildhauers Alois Miller. In seiner vornehmen Ruhe wirkt das Denkmal selbst in dem kleinen Modell fast monumental; trefflich ist das Relief der Auferweckung des Töchterleins des Jairus in den zur Verfügung stehenden Raum hineinkomponiert, gut auch der obere Abschluß, der merkwürdigerweise manchen anderen Arbeiten Schwierigkeiten bereitet hat, so zwar, daß daran oft sogar die Einheit der künstlerischen Idee gescheitert ist. Von dem gleichen Bildhauer haben noch die beiden Entwürfe »Agnus Dei« und »Es ist vollbracht« sich lobende Erwähnung errungen; hier war mehr die Form der Wegsäule, des steinernen »Marterls« für die Ausführung bestimmend. (Abb. Heft 8, Beil. S. III.)

Bei den Arbeiten, die mit dem in zwei Teile zerlegten zweiten Preis bedacht wurden,



FRITZ KUNZ FLORENTINERIN
Große Kunstausstellung in Berlin 1905

tritt mehr die Verwertung des Schmiedeeisens zutage, einer Technik, die allmählich wieder ihren Platz auf kunstgewerblichem Gebiet sich zurückerobert. Der Grabstein, der Georg Walisch den zweiten Preis einbrachte, verbindet in sehr geschickter Weise einen steinernen Sockel mit einer schmiedeisernen Bekrönung, die in ihrer starken Silhouette von ausgezeichneter Wirkung ist. Ähnlich sind die drei Zeichnungen von Joseph Kopp, die ebenfalls einen Teil des zweiten Preises erhielten. (Heft 8, Beil. S. II und V.)

Die oben berührte einheitliche Verbindung des Grabhügels mit dem Denkmal selbst versucht ein Entwurf von K. Schellberg, der den dritten Preis a) erworben hat. Gleiches bezweckt wohl auch Emil Wagner mit seiner durch den vierten Preis b) ausgezeichneten Arbeit »Pax«. (Heft 8, Beil. S. III unten.)

Eine Würdigung aller Arbeiten im einzelnen zu geben, liegt nicht in unserer Absicht. Nur so viel sei hier ausdrücklich hervorgehoben, daß sich diese Konkurrenz auch noch in einem anderen Punkt vorteilhaft von vielen ähnlichen Ausschreiben unterscheidet, insofern nämlich nicht nur ein paar gute Sachen unter vielem Mittelgut oder Minderwertigem festzustellen sind; es überwiegt vielmehr das Gute, künstlerisch Empfundene weitaus. Schablonenarbeit und Schülerhaftes bildet eine ganz kleine Gruppe, die im Bereich des Trefflichen so gut wie vollständig verschwindet. So ließe sich fast von jedem Entwurf irgend eine feine künstlerische Schönheit oder aber irgend ein wichtiger praktischer Vorzug hervorheben.

Hat so, mit rein künstlerischem Maßstab gemessen, weitaus die Mehrzahl der eingesandten Entwürfe auch verwöhntere Ansprüche vollauf befriedigt, so muß noch ein weiterer Vorzug, den die Ausstellung hatte, ganz besonders betont werden, da gerade hierin ihr wichtigstes Ergebnis zu beruhen scheint. Brachte sie uns doch eindringlich genug zum Bewußtsein, daß auch künstlerische Grabdenkmäler mit verhältnismäßig bescheidenen pekuniären Mitteln und nicht zuletzt auch mit bescheidenem technischem Können herzustellen sind. Die leichte Ausführbarkeit ist ein glänzender Vorzug fast aller Entwürfe. Betrachten wir ein Monument, wie z. B. das von Franz Hoser, das den dritten Preis b) erhielt, oder das von Valentin Krauß mit dem dritten Preis d) (Heft 8, S. III und I), so wird selbst dem Laien klar sein, daß auch ein minder geübter Steinmetz draußen in der Provinz ein derartiges Stück herstellen kann. Oder das Marterl in Heft 8, S. V, das kann doch wohl jeder Dorfmaurer aufbauen. Und ich bin sicher, daß unsere wackeren Handwerksmeister draußen nach einer derartigen Zeichnung mit Lust und Liebe arbeiten werden, denn auch diesen Leuten muß es doch aufgehen, daß hinter einem solchen Ding etwas anderes steckt, als in der nichtssagenden Dutzendware unserer Grabsteinfabrikation »en gros«. Um aber dies ideale Ziel zu erreichen, ist es notwendig, daß diese Leute »hinter den Bergen« auch etwas von den Vorgängen erfahren, die sich in der Residenz abspielen. Was hilft uns die schönste erfolgreichste Ausstellung in München, wenn ihre Erzeugnisse nicht über das Weichbild der Stadt hinausdringen ins platte Land, da wo eben die unmittelbare künstlerische Anregung fehlt oder wenigstens durch jahrzehntelange Nichtübung erstorben ist!

Selbstverständlich entsteht deshalb auch die Aufgabe, solche Entwürfe unters Volk, hinaus in die Landstädte, selbst in die entlegene Werkstatt des Dorfsteinmetzen zu bringen. Der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« mit ihren vielen Verbindungen, ihren regsamen Mitgliedern wird es nicht schwer fallen, das Problem zu lösen. Das wird der

zweite wichtigere Teil des Unternehmens werden, dessen erster Abschnitt, die Preiskonkurrenz, ein so glänzendes Resultat geliefert hat.

Nur so ist es erreichbar, daß auch auf den kleineren Friedhöfen die gräßliche Massenware verschwindet, die sich dort jetzt allenthalben breit macht, und daß den entsetzlichen gußeisernen Grabkreuzen für immer ein Ende bereitet wird. Ist's doch ein wahrhaft wehmütiges Gefühl, das einen beschleichen muß, wenn man beim Betreten eines Dorffriedhofes so oft solch' abscheuliche gußeiserne Ungeheuer — alle nach einer Schablone — in Reih und Glied aufmarschiert sieht und daneben verkommen in einer abgelegenen Ecke desselben Friedhofes die reizvollen schmiedeisernen Feldkreuze, mit denen die Großeltern das Grab ihrer Lieben geschmückt hatten. W. W. W.



DIE LENBACH-AUSSTELLUNG IN MÜNCHEN 1905

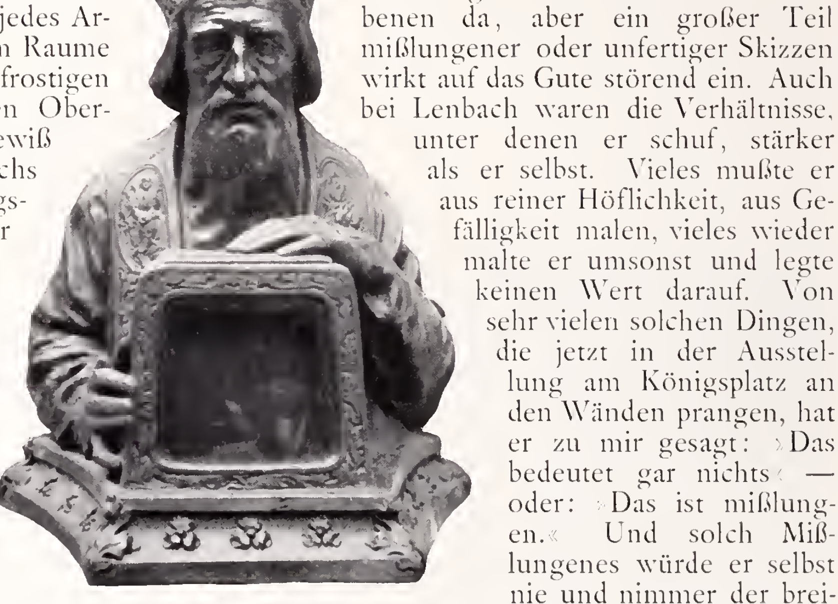
Von FRANZ WOLTER

Als ein Ereignis, das vielleicht zum zweiten Male nicht mehr vorkommt, mußte die gegenwärtige Lenbach-Ausstellung am Königsplatz in München betrachtet werden. Lenbach hatte eine zu große und bedeutende Rolle im Kunstleben Deutschlands gespielt, als daß eine nur oberflächliche Schau seiner Werke für den Kunstfreund genügte. Man hat sich ja wohl Mühe gegeben, in dem Kunstausstellungsgebäude das Material nach dekorativen Gesichtspunkten zu ordnen und unterzubringen, aber das war nicht hinreichend. Lenbachs Lebenswerk will anders betrachtet werden, seine Kunst, und das hat er so oft erzählt, soll schmückender, dekorativer Wirkung für das Haus sein, keine Ausstellungskunst im Sinne der Modernen. Wie er selber

C. LANGHAMMER FRÜHLINGSGEWITTER

Große Kunstausstellung in Berlin 1905

immer seine Werke in einem Saale des Glaspalastes, der nach seiner Anordnung mit auserlesenem Geschmack ausgestattet war, in eine intime, still-feierlich wirkende Umgebung stellte, so wollte er die Kunstwerke stets behandelt wissen. Es ist ja müßig, darüber zu klagen, daß wir vergeblich suchen, sein Lebenswerk so zu sehen, wie er es gewollt, unnütz zu bedauern, daß uns jener Zauber fehlt, der uns immer so anheimelnd umfing in dem Gedanken, daß in jenem der Künstler, der zu den größten Bildnismalern unserer Zeit gehörte, geweilt, dort mit seiner ganzen Persönlichkeit, mit seinem eminenten Geschmack für sein Werk eintrat. Der Geist des Meisters, der jedes Architekturstück dort in seinem Raume umspann, ist in den kalten, frostigen Bildersälen mit dem grellen Oberlichte entflohen. Es wird gewiß nicht überflüssig sein, Lenbachs Anschauung über Ausstellungskunst zu hören und mehr als einmal hat er dem Schreiber dieser Zeilen in traulich stillen Stunden nach getaner Arbeit oder im Anschauen kostbarer Kunstschätze seine Ideen mitgeteilt. Es war bei Gelegenheit der Renaissance-Ausstellung vor einigen Jahren, als ich den Meister in jenem Gebäude traf, das jetzt seinen Nachlaß enthält. Wir bewunderten einige Wandteppiche der Sammlung und er sagte: »So schön diese Räume hier für Ausstellungszwecke sind, so passen sie nicht für alle Gemälde, meine würden sich hier weniger gut ausnehmen, ich habe es schon probiert. Seitenlicht ist für meine Porträts immer noch das beste. Man müßte das ganze Ausstellungsgebäude umbauen. Die Wandbespannung ist auch scheußlich, gerade so gemein wie in der Alten Pinakothek, aus der man Wartesäle zweiter Klasse gemacht hat.« Lenbachs Worte waren scharf und ernst und er gebrauchte sie vor Fürsten und Minister, was lag ihm denn an einer Verschnupftheit an hoher Stelle, wußte er doch ganz genau, daß, wer irgend ein Anrecht auf lange Dauer seines Andenkens über das Leben hinaus sich sichern wollte, zu ihm kommen mußte. Wenn irgendwie Lenbachs Ausspruch nun gerechtfetrigt werden kann, so leider in dieser Ausstellung, die zu seiner Ehrung, zu seinem Andenken und seinem Gedächtnis veranstaltet wurde. Grelles Licht und knallige Wandbespannungen in Grün und Anilinrosa vernichten selbst das Beste. Auch nach kunsthistorischer Richtung hin hat man keinen Versuch gemacht, den verstorbenen Meister in seiner Entwicklung vorzuführen. Nur der, welcher sich längere Zeit mit den Werken Lenbachs beschäftigt hat, wird mit Mühe das Material von allen Seiten zusammentragen können, um ein klares Bild von dem Werdegang Lenbachs zu gewinnen. Nun sind in der Tat einige ganz hervorragende Werke des Verstorbenen da, aber ein großer Teil mißlungener oder unfertiger Skizzen wirkt auf das Gute störend ein. Auch bei Lenbach waren die Verhältnisse, unter denen er schuf, stärker als er selbst. Vieles mußte er aus reiner Höflichkeit, aus Gefälligkeit malen, vieles wieder malte er umsonst und legte keinen Wert darauf. Von sehr vielen solchen Dingen, die jetzt in der Ausstellung am Königsplatz an den Wänden prangen, hat er zu mir gesagt: »Das bedeutet gar nichts« — oder: »Das ist mißlungen.« Und solch Mißlungenes würde er selbst nie und nimmer der breiten Öffentlichkeit preisgegeben haben. — Gerade ein Massenangriff Lenbachscher Kunst ist seinem Werke schädlich.[1]) Der Meister selbst war sich ganz klar über das, was er schuf, und ich muß hierher seine eigenen Worte setzen, die er einmal vor seinen Werken äußerte: »Ich könnte ja noch viel mehr Bilder ausstellen, aber das würde das Publikum langweilen.« Und ein andermal, als er im Glaspalaste seine Kollektion zusammenstellte: »Man muß vieles im Ausstellen unterdrücken, manchem Bild auf Kosten eines anderen zu einer besseren Wirkung verhelfen; es braucht



ZELEZNY H. SIXTUS

Reliquiar für den Wiener Dom

[1]) Der Herr Verfasser stand dem Meister persönlich nahe und ist ein genauer Kenner und warmer Verehrer Lenbachscher Kunst. Bei seinen Darlegungen liegt ihm eine Verkennung der hohen Verdienstlichkeit der Ausstellung fern. Es ist aber von großem Interesse, sich zu vergegenwärtigen, was Lenbach über die einschlägigen Fragen dachte. D. R.



ALFRED SCHWARZ GRÄFIN HELLEN ZEPPELIN
Große Kunstausstellung in Berlin 1905

Geist der großen Renaissance-Künstler ein und er wurde statt roher Naturalist voll Derbheit und Kraft der feine Kultur- und Geschmacksmensch. Sein instinktiver, künstlerischer Sinn fand bald heraus, was höher stand, ein Bauernbild à la Leibl oder ein Tizian. Bei den Alten erkannte er, daß sie das künstlerische Schaffen nicht im Nachmalen der Natur suchten oder ihre reale Seite zeigen wollten, sondern daß sie Poesie aus den Dingen auszulesen oder in sie hineinzutragen bestrebt waren. Er pflegte zu sagen: »Der Künstler muß hinzudichten können.« Mag dem einen, der das ganze Lebenswerk Lenbachs studiert, die Realistik der früheren Epoche höher stehen, dem anderen die reiche Frucht seiner Spätzeit, gleichviel, Werke wie Prinz-Regent Luitpold von Bayern, Moltke, Bismarck, Mommsen, Virchow, Döllinger, Hammacher, Gladstone, von Perfall, Moy, Richard Wagner, E. v. Liphart, H. Allmers und noch so manche andere werden als unvergängliche Sterne am Himmel der deutschen Kunst stets erglänzen.



und soll nicht alles unter gleich günstigem Lichte stehen« — dann fortfahrend: »Heute habe ich meine Bilder aufgestellt, als ob es mein Nachlaß wäre; wer weiß, wie lange mir Gott das Leben schenkt; jedenfalls möchte ich, daß hier in diesem Saale die besten meiner Arbeiten einmal vereinigt würden.« Seine Wünsche wurden leider nicht erfüllt. Von seiner Persönlichkeit als Künstler und Mensch ist schon an anderer Stelle (Heft 10) die Rede gewesen. Eines geht jedoch ganz deutlich aus dem Gesamtbilde seines Schaffens hervor, daß er als junger Mann, in der Zeit, als er die realistischen Studien trieb, dem »Sonnenfanatismus« wie er selbst es nannte, unserer heutigen realistischen Kunst ungemein und unglaublich nahe stand. Die geradezu großartig gesehenen und mit fabelhaftem Können gemalten Bauernköpfe aus den Jahren 1860—1868 dürften getrost jeder noch so modernen Ausstellung zur Ehre gereichen, ja sie würden die Perlen sein. Später lernte er die Alten kennen, drang allmählich in den

ASSUNTA VON TIZIAN

Hoch steigst du auf wie eine Feuerflamme
In Lieb' und Sehnsucht. Goldne Wolken tragen
Dich leicht empor. Aus deinen Augen bricht
Ein selig Schaun, ein überwund'nes Weh,
Ein starker Glaube, der Gewißheit ward.
Die beiden Arme breitest du voll Glück
Dem Licht entgegen und dem Gottessohn,
Und wie geflügelt ist dein ganzes Sein.
Es rauschen um dich große Symphonien
Von ew'ger Schönheit und Begeisterung.
Die Seele bist du, die den Himmel weiß,
Du bist die stolze, ernste Menschlichkeit,
Die sich der Kraft des Allerhöchsten naht.
Du bist die Sehnsucht, die zur Heimat drängt.
So steigst du auf aus einer Künstlerbrust,
Ein brausend Lied voll Andacht und voll Glut,
Ein Sonnentraum an Farbe und an Form,
So göttlich groß, daß du mit dir empor
Die Seele trägst, die dich bewundernd schaut
Und heilig sprichst das Auge, das dir naht.

M. Herbert



TH. FREIHERR V. EHRMANNS — WINTERSTIMMUNG (MOTIV AUS ASPANG)
Ausstellung des Albrecht Dürer-Vereins in Wien 1905 (vgl. S. 168)

ZUR GRABMALKONKURRENZ

der

Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst

E. — Sie fragen: Wie ist es möglich, die letzte Grabmalkonkurrenz der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« nutzbar zu machen, die Denkmäler auf das Land zu bringen, ohne den Autor zu schädigen, und ohne den ortseingesessenen Steinmetz, Schmied, Schlosser, Maler zu übergehen? Er darf im Interesse sowohl unseres Volkes als auch der Kunst und seiner Kunst — die freilich wenig mehr bedeutet, aber gehoben werden muß — nicht übersehen werden.

Das ist eine überaus schwierige Angelegenheit. Bei Formulierung der Konkurrenzbedingungen ging man von der Voraussicht aus, daß bei Aufträgen auf Ausführung der einlaufenden Grabmalentwürfe solcher Künstler, die vom Ort der beabsichtigten Aufstellung weit entfernt wohnen, vielfach ortseingesessene Kräfte in Betracht kommen würden. Als es sich dann um die Frage der Veröffentlichung einer Anzahl von Entwürfen in der Zeitschrift handelte, war man sich klar, daß die Urheber der reproduzierten Entwürfe unter Umständen einem Diebstahl an ihrem geistigen Eigentum durch unberechtigte Verwertung der Pläne ausgesetzt sind, sei es, daß jemand die Entwürfe direkt kopiert oder sie oberflächlich ummodelt und dann als eigene Erfindung ausgibt. Nach dieser Richtung gibt es für die Künstler leider recht wenig Schutz; sie sind fast nur auf die Rechtlichkeit der Besteller und jener Gewerbtreibenden angewiesen, welchen die Abbildungen zugänglich sind. Jeder Kunstfreund muß ernstlich darauf hinarbeiten, daß bei den Bestellern und Gewerbtreibenden die Achtung vor der geistigen Arbeit des Künstlers geweckt und von ihnen die Häßlichkeit sowie das schwere Unrecht des Diebstahls geistigen Eigentums erkannt wird. Man muß begreifen lernen, daß man auch auf dem berührten Gebiete nicht abernten darf, was ein anderer mit Mühe und Geldopfern gesäet hat. Interessenten mögen sich nur vertrauensvoll mit Anfragen an die Künstler wenden, bezw. von der Gesellschaft für christliche Kunst (Karlstr. 6) Abbildungen und Auskunft verlangen. Es werden dann gewiß Vereinbarungen möglich sein, welche allseitig befriedigen. Außer den in Heft 8—10 veröffentlichten Entwürfen liegen noch photographische Aufnahmen anderer Arbeiten vor.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer; Verlag der Gesellschaft für christl. Kunst, G. m. b. H.
Druck von Alphons Bruckmann. — Sämtliche in München.





JOSEPH REICH MEZZOTINTO BRUCKMANN

KARDINAL AGLIARDI



GESAMTANSICHT VON GERONA

KUNSTHISTORISCHE WANDERUNGEN DURCH KATALONIEN

Von Dr. AD. FÄH

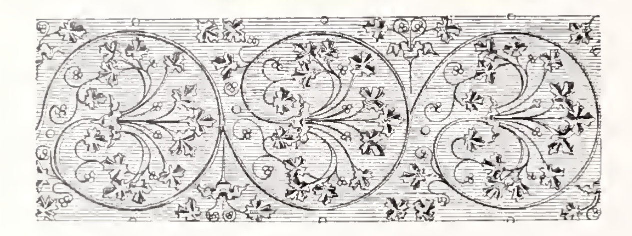
II. GERONA

Gerona bildet für den am Ufer des Mittelländischen Meeres sich nahenden Kunstfreund, das stolze Eingangstor Kataloniens, Spaniens überhaupt. Dieses erweitert sich dem Auge des Historikers selbst zur glänzenden Triumphpforte. An ihrer Stirne leuchten Namen, die auf zwei der hohen Verdienste der pyrenäischen Halbinsel hinweisen: Karl der Große und Mariano Alvarez. Der erste Name erinnert an die Kämpfe gegen die Mauren, in denen Spanien sich zum schützenden, blutgetränkten Bollwerk für Europa erhoben hat. Alvarez verteidigte Gerona 1809 heldenmütig gegen die Franzosen. Verfiel er auch infolge von Überanstrengung geistiger Umnachtung, in Samaniego fand er einen würdigen Nachfolger. Selbst die Frauenwelt der Stadt empfing in diesen Wirren mutvoll ihre Bluttaufe. Von den 35000 Franzosen blieben 15000 Mann als Opfer der Belagerung.

Heute erinnert Gerona vielfach an Pisa. Es ist im Vergleiche zu ihrer Vergangenheit eine tote Stadt. Einst war sie Sitz einer Universität, umschlossen vom starken Festungsgürtel; der Kronprinz von Aragonien führte den Ehrentitel »Principe de Gerona«. Gegenwärtig zählt die Stadt noch ca. 15000 Einwohner, malerische Ruinen verfallener Türme und Mauern erinnern nur noch an die einstige Bedeutung dieser Stätte.

Dennoch blüht und grünt es frühlingsfrisch in der Altstadt, die sich am Flusse Calligans amphitheatralisch aufbaut, stolz bekrönt vom gotischen Bau der Kathedrale. Keine Stadt Kataloniens zeigt im Verhältnis zu ihrer Größe eine solche Fülle von Kunstdenkmälern. Sie weckt diesbezüglich Erwartungen für das ganze Land, die uns einige Enttäuschungen bereiten müssen.

Durch Gassen und Gäßchen eilen wir unserm Hauptziele, der Kathedrale, entgegen. Ihr Äußeres imponiert einzig durch die herrliche Lage, die Gliederung verspricht nicht viel, am wenigsten das Massiv des Turmes mit seinem späten Aufbau. An die Hauptfassade drängte sich gar der Rokoko, vorteilhaft in einer gewaltigen Treppenanlage, nichtssagend und kleinlich mit dem Dekorationsstücke, das er der gewaltigen Mauerfläche aufklebte. Nicht viel bedeutender ist das Seitenportal, die puerta de los Apostolos. Das Provisorium der Apostelfiguren in Terrakotta auf Konsolen haben vierundeinhalb Jahrhunderte in ehrfurchtsvoller Scheu belassen. Aber einen wahren Triumph der Gotik kennzeichnet der Innenraum. Das Hauptschiff



DETAIL VOM BALDACHIN DES HOCHALTARS ZU GERONA
(Nach Ferencz)

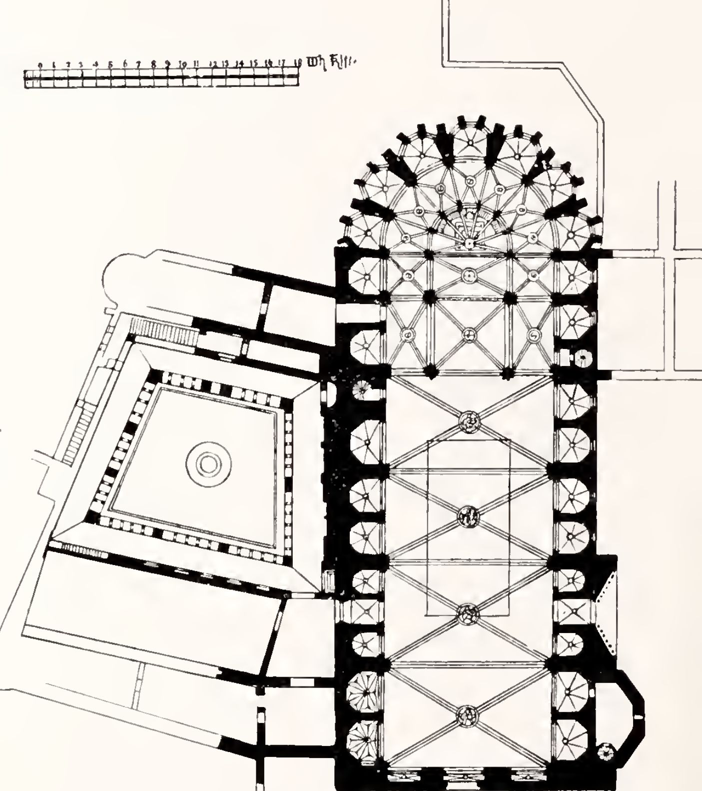
bildet eine gewaltige Halle, an die sich der dreischiffige Chor anschließt. Mächtig offenbart sich hier der Gedanke, als trete im reichen Säulenschmucke des Chores der Tabernakel in majestätischer Größe vor das im weiten Hallenraume sich sammelnde Volk.

Die Profilierung der Rippen im Schiffe und Chore weist bereits auf die verschiedenen Perioden der Entstehung hin. Ein Blick auf den Grundriß gibt die Wegleitung für die Baugeschichte, für welche wir den sich eingehender Orientierenden auf die Skizze von Msgr. J. Graus in seiner »Rundreise in Spanien« verweisen. Im Anschlusse an Street hat die Exaktheit des Fachmannes es trefflich verstanden, das Wesentliche klar und übersichtlich vorzuführen. Die Disposition des Chores: drei Schiffe, mit Umführung der Seitenschiffe um den Hauptraum und Kapellenkranz erinnert an französische Vorbilder. Architekten dieses Landes nennt auch das 14. Jahrhundert als dessen Erbauer.

Hingegen darf man in Rücksicht auf die Neuerung im Schiffe jetzt schon einem Kanon der Kunstgeschichte entgegentreten, der sich bis in die neueste Zeit fortschleppt. Nach diesem wäre in Spanien »das System nordfranzösischer Gotik aufgenommen, ohne wesentliche Abänderung«. Ein spanischer Architekt Guillermo Boffry griff den kühnen Gedanken auf, dem Chore in dessen Breite einen gewaltigen Hallenbau anzufügen. Die auftauchenden ernsten Bedenken gegen ein solches Projekt hatte eine Versammlung von zwölf Baumeistern zu prüfen. Acht dieser Architekten waren Spanier. Boffrys Neuerung errang den Sieg. In der Tat, das 22,5 m breite Schiff bezeichnet eine architektonische Bravourleistung, die von keinem gotischen Bau der Welt übertroffen wird, sich nur vor dem 25 m breiten Hauptschiffe von St. Peter in Rom beugen muß. Den Kapellenkranz des Chores führte der Architekt auch an den beiden Langseiten des Hauptschiffes fort, je zwei derselben münden auf ein Gewölbejoch. Zwischen diesen Kapellen sind die Strebepfeiler angeordnet. Die Rippen der Gewölbe enden in mächtigen Schlußsteinen.

Die Eigentümlichkeit der spanischen Kathedralen, den Chor der Domherren, trascoro genannt, ins Schiff zu verlegen, ihn mit hohen Mauern abzuschließen und nur die dem Hochaltar sich zuwendende Seite offen zu lassen, begegnet uns bereits in Gerona. Hier wirkt sie allerdings nicht so störend wie in dreischiffigen Kirchen, in denen der trascoro wohl die ganze Breite des Mittelschiffes einnimmt. Künstlerisch ist dessen Ausstattung hier nicht bedeutend.

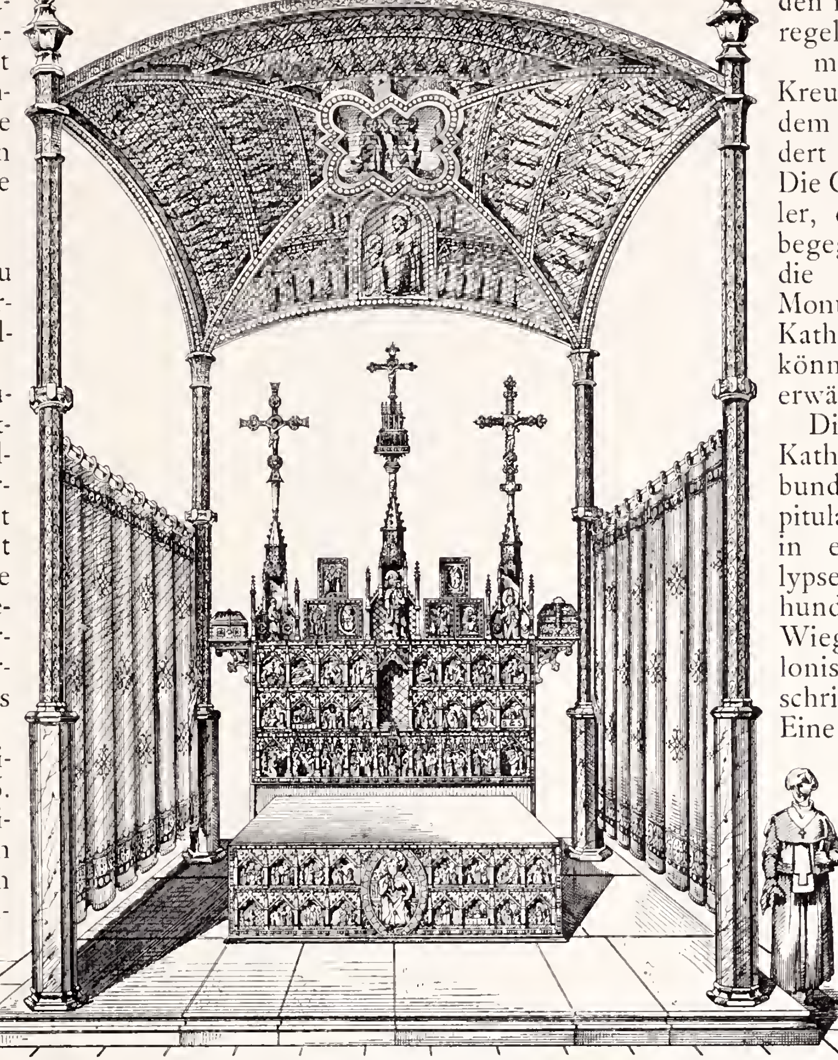
Hingegen ist der Hochaltar in der Capilla Major ein wahres Juwel. Vier gefällige Säulen in Marmor und Metall tragen das leicht geschwellte Dach, dessen Rippen Heiligenfiguren in getriebener Arbeit füllen. Die Rückwand des Altares weist drei Reihen prächtiger Reliefdarstellungen mit Szenen aus dem Leben Jesu in Silber und Email auf. Zwei Reliquienschreine und drei Kreuze über den Nischen der Patrone der Kathedrale vollenden die in ihrer Art einzige Ausstattung dieses Ciboriumaltares. Ein dem Aufbau entsprechendes Antependium vervollständigte einst den harmonischen Eindruck. Letzteres mußte am



GRUNDRISS DER KATHEDRALE UND DES KREUZGANGES VON GERONA
(Nach Ferencz)

Anfange des achtzehnten Jahrhunderts geopfert werden. Das Domkapitel veräußerte den kostbaren Schmuck, um die französische Kriegskontribution bestreiten zu können. Er wurde eingeschmolzen.

Das Detailstudium dieser kostbaren Schaustellung der Juwelierkunst ist äußerst anziehend. Leicht erkennt man die beiden oberen Reliefreihen als Werke des 11. Jahrhunderts, wie dies archivalische Quellen beweisen. Bis ins 16. Jahrhundert hinein ziehen sich die deutlichen Spuren der Bereicherung. Kostbare, ungeschliffene Steine machen sich an den Rahmen der Bilder bemerkbar, sie unterbrechen die reizenden Ornamente, in denen sich die Entstehungszeit am deutlichsten wiederspiegelt. Das älteste der Kreuze weist prächtige römische Kameen von seltener Schönheit auf. Immer wieder kehrt das Auge in der Kathedrale zu dieser Schöpfung sehnsuchtsvoll zurück, kann sich an diesem künstlerisch wie materiell wertvollen Altare, dem sich wohl kaum ein zweiter an die Seite stellen kann, nicht satt sehen. Die herrliche Arbeit drängt sich keineswegs prunkvoll auf, die Patina der Jahrhunderte hat den einstigen Glanz gebrochen, dem Fürstenkinde des Kunstgewerbes aber um so höheren Liebreiz verliehen.



HAUPTALTAR DER KATHEDRALE ZU GERONA
(Aus Schulcz Ferencz)

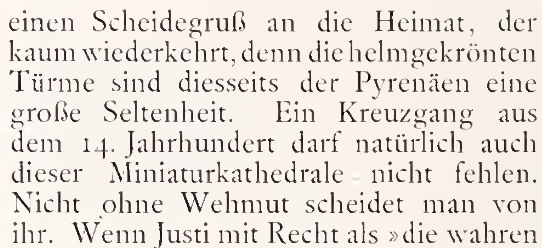
Hinter dem Hochaltar befindet sich, ein monumentaler Wächter dieses Bijous, der Marmorsitz des Bischofsthrones, zu dem Doppeltreppen emporführen. Erwähnen wir endlich den in seiner Unregelmäßigkeit so malerischen Kreuzgang, der dem 12. Jahrhundert angehört. Die Grabdenkmäler, die uns hier begegnen, sowie die sepulkralen Monumente der Kathedrale selbst können wir nur erwähnen.

Die mit der Kathedrale verbundene Sala capitular macht uns in einer Apokalypse des 10. Jahrhunderts mit der Wiege der katalonischen Handschriften bekannt. Eine Durchforschung der spanischen Miniaturen wird noch lange frommer Wunsch bleiben, denn die notwendigen Vorarbeiten fehlen noch vollständig. Beer hat in seinen Handschriften Spaniens auf einige Schwierigkeiten, welche diesen Studien entgegenstehen, hingewiesen und Dreves stimmte (in der Vorrede des 16. Bandes der Analecta) in kräftiger, deutlicher Sprache seinen Ausführungen bei. Dennoch fehlt es nicht an kostbarem Materiale, so sehr man auch schon in Gerona den Eindruck gewinnt, wie mannigfach sich in den ornamentalen und figuralen Werken der Handschriften Frankreichs Einfluß geltend macht, eine Vermutung, die sich uns auch in der Folge oft bestätigte.

Wenden wir uns von der Kathedrale nach der nahen Kollegiatkirche San Feliú. In ihr lernen wir, soweit die Entstehungszeit berücksichtigt wird, ein architektonisches Pendant des besprochenen Hochaltares kennen. Das Äußere erwartet sehnsuchtsvoll die Hilfe einer

die Zerstörungen der Jahrhunderte ausbessernden Hand, von einer Renovation nicht zu sprechen. Reizend ist einzig die Dekoration der Apsiden mit ihren hübsch profilierten Fenstern.

Schon der Grundriß mit seinem vierten Schiffe ist ein Unikum. Die fünf Joche des Hauptschiffes mußten sich im 14. Jahrhundert eine Teilung gefallen lassen, um die gotische Einwölbung zu ermöglichen. Der Längenschnitt verdeutlicht diese Wandlungen. Die wuchtigen Pfeiler, als erdgeborne Kraft, ohne Basen dem Boden entsteigend, entbehren auch des Kapitäls, sie begnügen sich mit einem schlichten Gesimse. Diesen strengen, fast herben architektonischen Ernst umschlingt die Gotik mit einem zierlichen Triforien-Diadem, krönt das Ganze mit ihren Kreuzgewölben, deren Rippen von Säulen aufsteigen, die auf Konsolen ruhen. In den Altären der im Halbkreis geschlossenen Nischen eilt die Kunst in die ferneren Jahrhunderte bis zum wirklich stolz imponierenden Rokoko, welcher unter riesigen Baldachinen seine kraftstrotzenden Heiligen aufpflanzte.



TURM DER KIRCHE ST. FELIÚ IN GERONA
(Nach Ferencz)

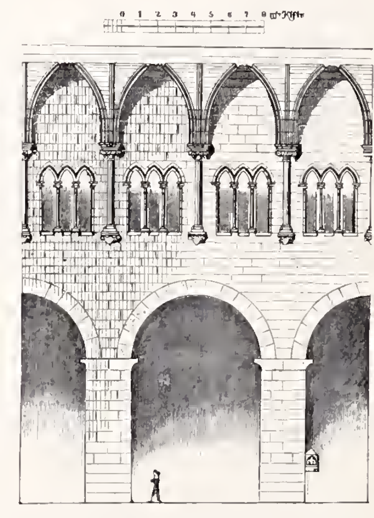
Im Chore verweilt der klassische Archäologe einen Augenblick, denn unter den sechs eingemauerten Sarkophagen erblickt er die bewegte Darstellung des Raubes der Proserpina und die wild sich durchziehenden Szenen einer Löwenjagd. Diesen spätrömischen Werken der Plastik gegenüber nehmen sich die schlichten Darstellungen aus dem Leben Jesu an den übrigen vier Sarkophagen bescheiden aus. Die Naivität, welche inhaltlich und künstlerisch die heterogensten Objekte friedlich zusammenstellt, weckt in diesem Raume eigene Gefühle. Wieder verehren wir die mütterliche Liebe des christlichen Empfindens, das der Antike schonend und zart entgegentritt.

GRUNDRISS VON ST. FELIÚ IN GERONA
(Nach Ferencz)

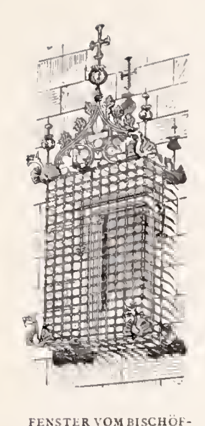
Der kühn aus dem Häusergewirre emporstrebende Turm, ein in den Details etwas schwächliches Kind der Gotik, darf eigens genannt werden, denn er bildet einen Scheidegruß an die Heimat, der kaum wiederkehrt, denn die helmgekrönten Türme sind diesseits der Pyrenäen eine große Seltenheit. Ein Kreuzgang aus dem 14. Jahrhundert darf natürlich auch dieser Miniaturkathedrale nicht fehlen. Nicht ohne Wehmut scheidet man von ihr. Wenn Justi mit Recht als »die wahren Museen Spaniens« die Kathedralen bezeichnet, so tritt uns diese Wahrheit schon in San Feliú reizvoll entgegen. (Abb. S. 268.)

Reiner als dieser Bau ist San Pedro de los Calligans. Aus der Tiefe blickt er sehnsuchtsvoll zur Hauptkirche Geronas empor. Eine dreischiffige romanische Pfeilerbasilika öffnet sich uns. An die Vierung schließt sich unmittelbar die Apsis des Hauptschiffes an. Die Seitenschiffe wie das Querschiff sind ebenfalls mit Apsiden versehen. Nach den mehr angedeuteten als ausgeführten Kapitälen der Pfeiler möchte man das Kirchlein unbedingt dem 11. Jahrhundert zuschreiben.

Ein malerisches Schmuckkästchen bildet der Kreuzgang an der Südseite. Seine Dimensionen sind bescheiden, er entspricht drei Jochen des Hauptschiffes. Vergleichend eilt geistig das Auge immer wieder zum Kreuzgang der Kathedrale. Sind beide gleichzeitig entstanden? Eilte gar der Baumeister des Domes hierher, um sein Vorbild zu studieren? Die Kapitäle zeigen eine Sorgfalt in der Bearbeitung, die sich kühn neben die Werke der großen Anlage stellen darf, ja diese an künstlerischer Feinheit übertrifft. Hier ist ein bescheidenes Museum installiert. Keineswegs erinnert dieses Institut an eine Profanation des Raumes. Im Gegenteil, die römischen Architekturteile bilden mit den mittelalterlichen Resten die Umrahmung prächtiger gotischer



LÄNGENSCHNITT DER KIRCHE ST. FELIÚ IN GERONA
(Nach Ferencz)

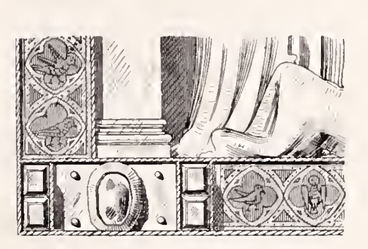


FENSTER VOM BISCHÖFLICHEN PALAST IN GERONA
(Nach Ferencz)

Sarkophage, dem Ganzen verleiht der Kreuzgang die entsprechende Folie. (Abb. S. 270.)

In San Pedro fesseln uns noch die beiden Altärchen an den hintersten Pfeilern der Kirche. Aus ihren Nischen empfangen wir einen neuen Willkommensgruß auf spanischer Erde, der sich noch oft wiederholen wird, fast in jeder Kirche uns begegnet. Der leidende Heiland an der Geißelsäule ist's, den wir in der Hauptnische des einen Altars wahrnehmen. Echt sind des Hauptes wirre Haare, welche die eine Hälfte des schmerzdurchfurchten Antlitzes beinahe bedecken. Die Lenden umschließt ein feiner Seidenstoff, den eine prächtige Goldspitze bordiert. Gegenüber erblicken wir Maria mit ihrem Kinde, beide in Seide gekleidet, Schäfchen umschließen die liebliche Gruppe. Wer wird einem solch rustiken Realismus noch Aufmerksamkeit schenken, möchte mehr als ein freundlicher Leser einwenden? Das aufmerksame Auge wird in der Verfolgung der wirklich künstlerisch angelegten Falten sein vorgefaßtes Urteil mildern. Er steht vor Draperiestudien, die eine Künstlerhand entworfen, um sie für seine Komposition zu benützen.

Mit rührender Liebe hängt das schlichte Volk an diesen Werken. Ein gebeugtes Mütterlein tritt ein. Nur mühsam erweisen die steifen Glieder dem Gott im Tabernakel ihre Ehrfurcht. Vor dem Bilde des blutüberronnenen Christus fließen seine Tränen reichlich, die Arme vereinigt ihr Weh mit dem göttlichen Dulden. Ein tröstend Lächeln verklärt die welken, tief durchfurchten Züge beim Anblicke des freundlichen Muttergottesbildes. Neu gestärkt kehrt die Verlassene in ihren drükkenden Pflichtenkreis zurück. Wie oft sind wir später Zeuge ähnlicher Szenen gewesen, immer mußten wir jene zarte Rücksicht der Kirche bewundern, die, frei von schroffem Puritanismus, des einfachen Volkes naive Wünsche gütig berücksichtigt.



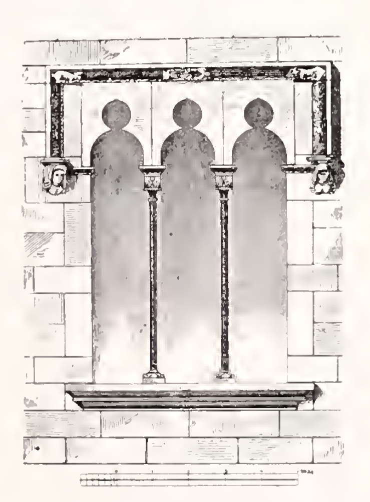
DETAIL VOM HOCHALTAR IN GERONA
(Nach Ferencz)

FENSTER VON EINEM WOHNHAUS IN GERONA
(Nach Ferencz)

In unmittelbarer Nähe beobachten wir noch ein kleines Heiligtum, San Nicolas, ursprünglich wohl ein prächtiger Zentralbau, an dessen quadratischen, von der Kuppel überragten Kern sich vier halbkreisförmige Nischen anschlossen. Man scheint im Laufe der Zeit an die Stelle der einen Apside ein Schiff angebaut zu haben. Der Anblick dieses hübsch dekorierten Äußern mit seiner weichen Silhouette weckt den Gedanken, das Kirchlein auf waldiger Höhe in den heimatlichen Gauen zu sehen. Was anderwärts Gegenstand der Bewunderung unserer Archäologen bilden würde, hat hier seine Tore öffnen müssen, um einer mechanischen Säge Aufnahme zu gewähren. Die heiser kreischenden Töne klagen in durchdringendem Protest gegen die Profanation eines künstlerisch hoch bedeutsamen Werkes.

SAN NICOLAS IN GERONA
(Nach Ferencz)

Noch ist eine vierte Stätte ins Auge zu fassen. (Abb. S. 271.) Soldaten machen sich rings bemerkbar. Sie obliegen ihren Arbeiten in den Höfen und senden aus halb vermauerten Kirchenfenstern musikalische Grüße. Wo einst die Söhne des heiligen Dominikus ihrem Segenswerke lebten, sind die ungestümen Horden des Kriegsgottes eingezogen, denen Schonung gegen künstlerische Werke nur spärliche Lorbeerkränze geflochten hat. Räumen wir geistig mit wuchtiger Hand die notdürftigen, alles verunstaltenden Ein-



FENSTER VON EINEM PALAST IN GERONA
(Nach Ferencz)



St. CHRISTOPH-TOR IN GERONA

bauten, das Kloster S. Domingo ersteht dann in jugendlicher Schönheit wieder vor uns.

Die Kirche ist, ähnlich dem Schiffe des Domes von Gerona, ein mächtiger Hallenbau mit Kapellenkranz aus dem 13. Jahrhundert. Wie festlich mag die Wirkung dieses Raumes gewesen sein, als er im Glanze seiner Altäre und Bilder erstrahlte. Zwei Juwelen haben sich noch erhalten, die beiden Kreuzgänge. Der eine der beiden erinnert im figuralen Schmucke seiner Kapitäle noch etwas an St. Trophime in Arles. Nur ist die künstlerische Sprache nicht mehr so deutlich, es sind mehr verworrene Laute, deren Sinn keineswegs mühelos sich enträtselt. Im zweiten lauschen wir der Formensprache einer voll erblühten Gotik, welche ihre Arkaden auf eleganten gekuppelten Säulchen aufbaut. Die Renaissance suchte dieses Werk zu schützen, indem sie es mit einem zweiten Geschosse überbaute und mit ihrer Bereicherung in scheinbare Konkurrenz zum bisher Geschaffenen trat, ja dieses an Eleganz zu überbieten suchte.

Ein Rundgang durch die Stadt dürfte für die Kenntnis der Profanbauten einige Anregungen geben. Die Gotik macht sich auch hier allenthalben bemerkbar. Man erblickt durch Säulchen geteilte Fenster, deren Schäfte an Ausführung in Metall erinnern. Solche Bildungen versetzen den Beschauer zuweilen nach Venedig. Wo eine Teilung durch Säulen wegfällt, entschädigte sich die Spätgotik in einem reizenden Aufsatze, der die Fensteröffnung in den oberen Partien verkleidet. Am bischöflichen Palaste neben der Kathedrale, den spätere An- und Umbauten seines mittelalterlichen Charakters vollständig entkleidet haben, fallen einzig die prächtigen schmiedeisernen Gitter noch auf, der letzte Rest der ursprünglichen Anlage. Die näheren Umgebungen machen uns mit den einst ganz bedeutenden Befestigungen bekannt. Heute bieten sie dem Auge nur mehr Ruinen, die jedoch wie der Torre de Alemanes von hohem malerischen Reize sind oder wie an der Puerta de San Cristobal mit ihren mächtigen Mauerwerken vor das Stadtbild sich schieben und nur den Blick nach den Türmen der Kirche freilassen. (Abb. nebenan.)

Auf dem Rückwege in unsere Fonda zieht uns ein Neubau an: eine gotische, prachtvolle Herz-Jesu-Kirche. Sie stellt der Opferwilligkeit der Gegenwart ein glänzendes Zeugnis aus. Der Kunsthistoriker würde diese allerdings lieber der Erhaltung der in Gerona aufgehäuften kirchlichen Denkmäler geweiht wissen. Obschon man doch wieder vor dem Unterfangen bangen würde, wenn pietätlose Hände sich diesen Werken mit Restaurationsplänen nähern würden.

Wir verlassen Gerona. In unseren Händen liegt die Arbeit von Schulcz Ferencz, der einst die »Denkmäler der Baukunst« Spaniens sammeln wollte. Das erste Heft seiner Publikation, gleichzeitig das einzige, welches erschienen, schildert Gerona. Wie dankbar sind wir dem Autor, dessen Holzschnitte unser Illustrationsmaterial so reich vermehrt haben.

(Forts. folgt)



KREUZGANG AN SAN PEDRO DE LOS GALLIGANS

DIE KATHEDRALE St. STEPHAN ZU METZ

IN DER EHEMALIGEN KIRCHENPROVINZ TRIER

Von Architekt FRANZ JAKOB SCHMITT in München

(Schluß)

Das Schmiedeeisenwerk ist bei verschiedenen Hochschiffsfenstern der Metzer Kathedrale nicht gut in die betreffenden Steinpfosten eingelassen, so ergaben sich viele Aussprengungen und Spaltungen. Bei solchen großen, vierspaltigen Maßwerksfenstern waren diese Beschädigungen sehr ernster Natur und ver-

anlaßten die Bauleitung, bei allen Fenstern der Nordwestseite des Langhauses Ergänzungen und Erneuerungen vorzunehmen. Auch das Triforium der Nordwestseite vom Querhause bis zur Vorderfront wurde 1873 und 1874 restauriert, das Stab- und Maßwerk der äußeren Fenster war da vielfach ausgebrochen, es fehlten Pfeilerkapitäle, einige waren nur in Bossenform vorhanden, alle diese Teile wurden mit dem dazugehörigen Quadermauerwerke ausgebessert, ergänzt und vollendet.

Am Mittelgeschosse des Kapitelsturmes ist eine an Notre-Dame von Rheims sich anlehnende schöne Tabernakelarchitektur, welche ehedem die Statuen der vier Evangelisten aufnahm und an Stelle der oberen krönenden Kreuzblumen die betreffenden Symbole besitzt; heute ist davon nur noch der Adler und Löwe erhalten, während Engel und Stier den bei einer Erneuerung dahin gebrachten Adlern Platz machen mußten. Der eine dieser Tabernakel war dem Einsturze nahe gekommen, was noch rechtzeitig von der Bauleitung entdeckt worden ist. Eine solide, gezimmerte Rüstung wurde alsbald aufgestellt, die oberen Teile des Steinhelmes abgestrebt, und so konnten alle geborstenen Stücke der zwei freistehenden Rundsäulen, Kapitäle und Oberteile herausgenommen und durch neu bearbeitete Steine wieder in ihrer ehemaligen Form hergestellt werden. Auch hier war es der Überfülle des eingelassenen Eisenwerkes zuzuschreiben, daß sich die großen Schäden ergeben hatten. Am dritten Hochschiffsfenster der Evangelienseite neben dem Kapitelsturme waren die Steinstäbe in schadhaftestem Zustande, zwei der freistehenden Pfosten wurden mit zwei schmiedeeisernen Ankern noch festgehalten, sonst wären sie schon lange herabgestürzt. Die Beseitigung dieser gefahrdrohenden Notkonstruktion war Aufgabe der Bauleitung, das ganze vierspaltige, an 15 m hohe Fenster mußte innen und außen mit solider gezimmerter Rüstung versehen werden; als dieselbe aufgestellt war, zeigten sich große Schäden am oberen Maßwerke und am äußeren Fensterspitzbogen unter dem Wimperge; daselbst befanden sich ausgebrochene Stellen, welche anstatt Hausteinen nur Speisverputz und Tünche enthielten. Da die alten Glasmalereien zur Ausführung der Steinhauerarbeiten herausgenommen werden mußten, so wurde hiermit gleichzeitig eine Reinigung und neue Verbleiung sowie Ergänzung aller fehlenden Gläser durch die Glasmaler Jahn und Schropp in Heilbronn am Neckar vorgenommen. Unter Baldachinarchitektur sind



KLOSTER SAN DOMINGO *(Text S. 269)*

hier vier Heiligengestalten angebracht, und darunter befindet sich der in gelber Farbe auf rotem Grunde hergestellte Buchstabe H, das ist des 1392 in Metz verstorbenen Glasmalers Philipp Hermann von Münster in Westfalen Monogramm.

Am Querhause nordwärts sind zwei Wimperge der Hochschiffsfenster restauriert worden, weil alle über der Brüstungsgalerie befindlichen Hausteine mehr oder weniger beschädigt waren, was auch hier wieder von den vielen eingelassenen Eisenklammern herrührte. Ebenso mußten die zwei Kreuzblumen neu hergestellt werden, das Blattwerk im genauen Anschlusse der vorhandenen alten Krönungen. Am Querhause südwärts hatte der Wimperg über dem äußeren der beiden Hochschiffsfenster einen oberen Aufsatz ohne allen Stil und Charakter, es war hier eine in späterer Zeit ausgeführte Notkonstruktion; ganz im Sinne der unteren Teile des in Kielbogenform hergestellten Wimperges wurden vier neue Krabben und die krönende Kreuzrose von den Bildhauern der Steinmetzhütte im Regiebetriebe ausgeführt. Am Westportale in der Längsachse der ehemaligen Stiftskirche Notre-Dame-la-Ronde wurden während der großen französischen Revolution die unter Baldachinen befindlichen Steinstatuen von Christus und den zwölf Aposteln heruntergestürzt, und jetzt ist von ihnen auch nichts mehr vorhanden; die obere Spitzbogenleibung war mit 56 kleinen, auf Baldachinen ruhenden Figürchen geschmückt; dies ist alles total weggehauen worden, so kann heute nur noch aus am

Steine vorhandenen Silhouetten auf die untergegangenen Kunstschätze geschlossen werden. Die Trierer Liebfrauenkirche besitzt am oberen Westfrontgiebel die frühgotische Skulptur von Christus am Kreuze, das gleiche war in kolossaler Ausführung am Mittelpfeiler der oberen offenen Halle des Metzer Kapitelsturmes zu sehen, auch dies interessante Bildwerk wurde mutwillig zerstört, doch können noch an den zwei Eckpfeilern die Spuren des Kreuzesbalkens verfolgt werden, allwo neue Quaderstützen eingesetzt worden sind.

Ingleichem wurde die im Kielbogen-Wimperge des großen achtteiligen Fensters am Querhause der Südostseite angebrachte Statue heruntergeschlagen, erhalten war nur die untere Konsole, sowie der Steinbaldachin über ihr, einzelne rückwärtige Körperteile waren noch erkenntlich und ließen auf die Gestalt des hl. Stephanus Protomartyr, des Hauptpatrones der Episkopalkirche von Metz, schließen. Im Stile der kräftigen Architektur des spätgotischen Fensters wurde, nach den Angaben der Bauleitung, durch den Schwanthaler-Schüler Bildhauer Gottfried Renn in Speyer eine neue Kolossal-Statue des hl. Stephanus modelliert, in Königsbacher weißgelbem Vogesensandstein ausgeführt und gereicht dieselbe seit Herbst 1874 dem Querhause zur Zierde.

Wie aus dem vorstehend gegebenen kurzen Berichte hervorgeht, bestand die Haupttätigkeit der Bauleitung des Architekten Franz Jakob Schmitt während der Jahre 1873 und 1874 in der Beseitigung der dringendsten Bauschäden der Metzer Kathedrale und geschah dies aus den Mitteln der Reichslande Elsaß-Lothringen mit einem Kostenaufwande von zusammen 70000 Franken.

Bereits in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts hatte Architekt J. Racine (seit 1871 zu Charleville im Département Ardennes) Pläne zum Ausbau der Vorderfassade der Metzer Kathedrale entworfen. An Stelle des mächtigen Portales, welches auf Veranlassung König Ludwig XV. Architekt Blondel errichtete, sollten drei Eingänge gotischen Stiles erbaut werden, eine nicht ganz logische Lösung, da die Domkirche an ihrer Front keine drei Schiffe besitzt; das eine der Seitenschiffe läuft in das achteckige Treppentürmchen aus, somit hätte eines der beiden Nebenportale nicht zum Innern des Gotteshauses führen können. Seitens der Reichsregierung wurde im Jahre 1872 dem Architekten Franz Jakob Schmitt der ehrenvolle Auftrag, Pläne zu einem stilgerechten Ausbaue der Vorderfassade zu entwerfen. Eine gründliche Untersuchung an Ort und Stelle ergab, daß im Mittelalter ein Portal hier nicht vorhanden, sondern nur eine kleine Pforte den anstoßenden Bischofspalast mit der Kathedrale St. Stephan verband. Das erste Projekt des Architekten Schmitt hatte eine offene, gewölbte Vorhalle auf Rundsäulen, sie lag vor der ganzen Front und besaß in der Mitte den Haupteingang zum Mittelschiffe und zwar in der Größe des von Blondel errichteten. Auch der stilgerechte Ausbau des Fassadengiebels, welcher nie eine Kunstform erhalten hatte, war bei dieser Entwurfsskizze berücksichtigt und durch eine auf leichten Steinpfosten ruhende ansteigende Galerie gebildet worden.

KATHEDRALE St. STEPHAN ZU METZ
Vordere Ansicht mit dem Portal des Architekten Blondel, aufgenommen im Jahre 1872

Während der Ausführung der Restaurationsarbeiten in den Jahren 1873 und 1874 war nun der Bauleitung die beste Gelegenheit geboten, die altehrwürdige St. Stephans-Kathedrale in allen ihren Teilen gründlich kennen zu lernen. Als Resultat dieser Studien und Bauausführungen ist ein zweites Projekt entstanden, welches wir demnächst an anderer Stelle

reproduzieren werden. Im engsten Anschlusse an die von der Kathedrale selbst gegebenen Baumotive und Details ist eine dreiteilige offene gewölbte Vorhalle unterhalb des achtteiligen Riesenfensters dem Mittelschiffe vorgebaut, in der Mitte befindet sich wieder das Eingangsportal. Die dreiteilige gewölbte Vorhalle in Verbindung mit oberen Strebebögen bildet ein Baumotiv, welches in glanzvoller Weise am Ende des 13. Jahrhunderts an beiden Armen des Querhauses der Kollegiat-Stiftskirche St. Urbain zu Troyes in der Kirchenprovinz Sens zur Ausführung gekommen ist.

Dem alten Portale mit offener gewölbter Vorhalle der ehemaligen Kollegiat-Stiftskirche Notre-Dame-la-Ronde wurde in der Planskizze ein Obergeschoß gegeben, weil es ehedem ein solches wirklich besessen, das man »l'Arche du grand moutier« genannt und welches das Archiv der freien deutschen Reichsstadt Metz gebildet hat. Dieses steinerne Obergeschoß erscheint als eine ästhetische Notwendigkeit, um die vorhandene große Lücke der rechten Epistelseitenfront auszufüllen und dem hochragenden, mit fünf Seiten des regelmäßigen Achteckes geschlossenen Chore der ehemaligen Liebfrauenkirche ein Gegengewicht zu bieten. Vor den zwei einfachen Frontstrebepfeilern ist gleich denjenigen der Fassaden beider Querhausarme ein reich entwickelter Fialenbau projektiert worden, welcher den Blick des Beschauers zu der oberen, dem Steingiebel vorgelegten Arkadengalerie hinüberleitet. Diese Lösung der Aufgabe, einen dem Stile der St. Stephans-Kathedrale entsprechenden Ausbau der Hauptfront zu entwerfen, erfreute sich der beifälligen Zustimmung des Konservators der Preußischen Kunstdenkmäler, Alexander Ferdinand von Quast, im Jahre 1874 und eines Viollet-le-Duc im Jahre 1875.

Das zur Ausführung gekommene Hauptportal der Metzer Kathedrale hat ein halbes Sechseck zum Grundrisse, das spätgotische Baumotiv der Westseite des Regensburger Domes, sowie des Nordportales von St. Ulrich und Afra in Augsburg. Im Aufbaue ist nun aber der frühgotische Baustil zur Verwendung gekommen und hierin liegt ein unlösbarer Widerspruch. Architekt Schmitt hat in seiner 1874 entworfenen Planskizze Blütegotik gewählt, weil diese die Hauptmasse der Metzer Episkopalkirche beherrscht. Weiter wurden mit vollstem Vorbedachte der offenen Vorhalle vier freistehende Pfeiler und damit fünf Spitzarkaden nebst zugehörigen Wimpergen gegeben, jetzt sind aber nur zwei Freipfeiler nebst drei Bogen hergestellt und damit gerade das malerische Moment versäumt, welches hier ein künstlerisches Erfordernis war, die ganz bestimmte Betonung der Längsrichtung der dreischiffigen Hochkirche, welche auf der Epistelseite in einem Punkt ausläuft und nur ein quadratisches Gewölbfeld an der Vorderflucht auf der Evangelienseite besitzt. Wenn die Kathedrale nunmehr heute übersteile Dachungen und drei wuchtige Steingiebel trägt, so ist dadurch die Wirkung der zwei quadratischen Türme völlig aufgehoben, sind dieselben erdrückt worden; alle durch die Geldlotterie hereingekommenen Millionen gereichten dem ehrwürdigen Baudenkmale nicht zum Segen. Mit weiser Mäßigung haben die Meister des Mittelalters keinem der beiden Arme des Dom-Querhauses einen Hausteingiebel verliehen, andernfalls hätten sie denselben bereits von unten vorbereitet, wie es beim Dome in Regensburg geschehen, wo oberhalb der großen Fensterbogen die beabsichtigten Giebelfialen als zierliche Pfeilerchen ihren Aufstieg beginnen; hier war denn auch ein Werk aus einem Gusse das glückliche Resultat.



JOSEPH REICH — STUDIE
IX. Internationale Kunstausstellung in München 1905

DIE DEUTSCHEN KÜNSTLER BÖHMENS AUF DER LXVI. JAHRESAUSSTELLUNG IM RUDOLFINUM ZU PRAG

Den Ehen zwischen Volksangehörigen verschiedener Nationen entsprießen in den meisten Fällen schöne, wohlgestaltete Kinder. Das ist eine bekannte Tatsache . . .

Im lieblichen, fruchtbaren Böhmerlande wachsen zwei gänzlich verschiedenartige Kulturen dicht nebeneinander: die uralte, kernige deutsche und die junge, mächtig aufstrebende tschechische. Wie oft es zwischen diesen beiden gegensätzlichen Elementen in politischen und anderen Beziehungen zu gewitterschwülen Stimmungen und gewaltsamen Explosionen schon kam und noch kommt, weiß man zur Genüge.

Auch ein oberflächlicher Blick auf die diesjährige Frühlingsausstellung im Künstlerhause am Moldaustrande zeigt die stattliche Schar der deutsch-böhmischen Maler in bewußtem Gegensatz zu jener der Jungtschechen. Der Stempel ehrlichen deutschen Ringens, die Wesenseigentümlichkeiten echter deutscher Kunst sind ihren Werken aufgeprägt. Und doch, der deutsch-böhmische Maler ist eine bedeutend mehr problematische Natur, als sonst irgendwo ein deutscher Künstler. Ohne sein bewußtes Zutun mischen sich in sein Schaffen leise anklingende Züge von der Eigenart der anderen Rasse, die eben bodenwüchsige Einflüsse sind. Besonders jene süßberauschende Wehmut, wie sie der slavischen Volksseele und ihrer Musik und Poesie eigen ist, vernehmen wir nicht selten in den Farbenhymnen bedeutender Deutschböhmen, zuweilen geradezu als charakteristisches Leitmotiv.

Kleinlich wäre es jedenfalls, diese Künstler deswegen für weniger national gesinnt zu halten.

Wie zahllos sind eben die Quellen, feinen Fäden und innigsten Verkettungen, die in geheimnisvoller Zeugung beim schöpferischen Prozeß in einer Künstlerseele zusammenwirken können! . . .

Die Ausstellung ist auch heuer wieder sehr gut von reichsdeutschen und ausländischen Künstlern beschickt worden, deren Werke man aber fast alle bereits auf anderen internationalen Kunstmeetings zu sehen bekam.

Nur beiläufig möge erwähnt werden, daß unserm herrlichen Hans Thoma eine treffliche Separatausstellung von ausgewählten Werken seiner Meisterhand gewidmet wurde. In diesen Zeilen soll uns lediglich jene erwähnte, höchst anziehende deutsch-böhmische Künstlergruppe beschäftigen.

Auf jeder modernen Kunstausstellung nimmt die Landschaftsmalerei eine hervorragende Stellung ein. Ist sie doch, wie Tschudi treffend sagt, »von allen Darstellungsgebieten am geeignetsten, die Aufmerksamkeit, das Interesse auf die malerische Ausdrucksform zu konzentrieren und dadurch im Gegensatz zum Figurenbild und seinem mehr erzählenden Inhalt den Beschauer vom Nebensächlichen abzuziehen und aufs Wesentliche zu lenken«.

Gerade im landschaftlichen Motiv sieht die moderne Kunst ein ungemein aufnahmefähiges und ausdrucksreiches Medium, poetische Stimmungen zu verdichten, die auf andere Weise schwer auszusprechen sind. In dieser Beziehung kann die Landschaft allein, ohne Figurenbeiwerk, im höchsten Sinne künstlerisch wirken.

Die moderne Kunst tat dann über diese Grenze hinaus einen bedeutsamen Schritt weiter, indem sie die sogenannte Staffage in innigste Beziehung zur Landschaft setzte, oder vielmehr in den in die Natur hineingestellten Menschen Stimmungswerte verkörperte, die aus dem Naturwalten selbst entspringen. Das Verdienst, diese gleichsam symbolische Naturbeseelung zuerst empfunden und durch seine Schöpfungen gepredigt zu haben, gebührt bekanntlich unserm großen Arnold Böcklin.

Beide Gattungen künstlerischer Ausdrucksformen sind auch in der Ausstellung des Rudolfinums vertreten.

Als Stimmungslandschafter par excellence im ersteren Sinne tut sich vor allen andern der in München schaffende Wenzel Wirkner (geboren zu Karlsbad) hervor. (Abbildung S. 284.)

Besonders Abendlandschaften mit ihrer tieferen Färbung, erfüllt von süßer, beruhigender Melodie friedlicher Stille, scheint er mit Vorliebe zu schaffen. Ergreifend ist in dieser Beziehung sein »Herbstabend«. Vor seiner »Bergkirche« aber überkommt einen jenes weltvergessene Gefühl, wie es nur poetische Offenbarungen in uns zu erwecken vermögen Seine Farbendichtung geleitete meinen Geist mit sanfter Hand hinaus aus dem banalen Stimmengewirr der Ausstellungsbesucher, hinauf auf jene stille Bergeshöhe, wo dieses wundervolle Bild entstand. Es wird wohl vielen wie mir ergangen sein. Als würdige Partnerin dieses bedeutenden Landschafters erweist sich Lilli Gödl-Brandhuber. Auch ihr gelingt es in ganz hervorragendem Maße, durch Farbenwerte Stimmungen im Beschauer auszulösen, die er in stillen Stunden der Weihe in der Natur selbst schon oft erlebte, wofür er aber vergeblich nach Ausdruck rang. (Abb. Heft 11, S. 258.)

Durch breiten, aber sehr fein abgewogenen Farbenauftrag versteht sie es meisterlich, ihren Bildern jenes luftige, duftige Kolorit zu verleihen, welches die Dinge wirklich wie von Licht und Luft umflossen erscheinen läßt. Sie ist eine scharfäugige Beobachterin der Natur; doch gibt sie die gewählten, meist sehr malerischen Naturausschnitte beseelt und durchtränkt von ihrer eigensten Eigenart wieder. Ihren Stil zeigen besonders markant der entzückende »Birkenweg« und der »alte Hof«. Auch ihre anderen Bilder »Flußlandschaft« und »Am Ufer« sind gleich anziehend und künstlerisch wertvoll. Bemerkt sei noch, daß die strebsame Künstlerin den »Birkenweg« in einer trefflichen Radierung darbot, der sie noch zwei andere gute Radierungen, »Waldteich« und »Schlesisches Häuschen«, beigesellte.

Franz Thiele hat das Poetische eines Waldwiesenwinkels prächtig erfaßt. Er hat in sein Bild viel von jenem Zauber hineingebannt, der im Rieseln des Sonnenlichtes webt und bebt, der Baumwipfel, Gräser und Blumen umspielt und die Vorstellung von einer traumhaften Schönheit in uns erweckt.

Weniger wollen uns jedoch Thieles beide Pendants gefallen, die »Badende Knaben« in Tages- und Abendbeleuchtung darstellen. Einmal ist hier die Behandlung der Bäume und Büsche denn doch gar zu skizzenhaft. Die Grenzen der beabsichtigten dekorativen Wirkung sind weit überschritten. Vor allem aber hat sich der Künstler auf beiden Bildern in der Farbengebung arg vergriffen. Ein solch »knallendes« Rot und Blau in der Flußspiegelung kommt in der Natur nicht vor. Von seinen außerdem ausgestellten beiden Landschaften geben wir dem »Mondaufgang« den Vorzug. Es ist hier nichts weiter dargestellt als ein einsamer Feldweg mit Pappeln, in zarten Dunstschleiern verschwimmend, am fernen Horizont die über blauen Bergzügen aufsteigende, goldig leuchtende Scheibe des Vollmondes . . . Doch gerade die Schlichtheit der Mittel erzielt hier eine tiefgehende Wirkung. Diesem Bildchen nach zu urteilen, steckt in Thiele entschieden ein starkes Talent. Bedauerlicherweise scheint er sich aber zuweilen sehr gehen zu lassen. Das beweist seine zweite Landschaft, die im Baumschlag der rechten Bildhälfte eine geradezu liederliche, flüchtige Mache aufweist.

Das Duftige, Bräutliche eines frühlingsfrischen Birkenwaldes, hinter dessen Gitterwerk sich eine sonnige



JOSEPH REICH — CHRISTUS, ENTWURF ZU EINEM MOSAIKBILD

Waldwiese mit goldig-grünem Feuer abhebt, bringt Wilhelm Oppitz zur Anschauung.

Etwas zu lebhaft in den Farben sind Eduard Ameseders Temperakompositionen »Italienischer Hafen« und »Norddeutsches Fischerdorf«. Die erstere erinnert im übrigen ziemlich stark an die Manier der modernen Venezianer. Sehr tüchtig dagegen in Kolorit und Zeichnung ist Ameseders »Kloster Sanct Fruttuoso«. Einfache, aber ansprechende Studien, ein mit Raffaellistiften gemaltes Wintermotiv und ein Herbstbild in Öltechnik stellte Hermine Ginzay aus.

Sehr gut nach der Natur studiert sind die »Alten Weiden« von W. Franz Jäger. Das jähe Hereinbrechen der Winterabenddämmerung ist feinsinnig nachempfunden. Die originellen Gestalten alter, knorriger Weiden sind in scharfer Plastik aus der umgebenden Schneefläche herausgearbeitet. Im Hintergrunde tauchen aus dem Winterduft die Silhouetten von Häusern auf, in denen man eben die Lichter anzündet. Es spricht aus diesem Bilde jenes Heimwehgefühl, das den müden Wanderer beschleicht, wenn er sich abends einem fremden Städtchen nähert. Ich mußte unwillkürlich an Martin Greifs wundervolles Gedicht »In der Fremde« denken, das die gleiche wehmütige Stimmung in zartester dichterischer Weise zum Ausdruck bringt.

Derselbe Künstler hat sich auch in der oben angedeuteten, von Böcklin zuerst vertretenen Richtung versucht. Sein »Lockruf« soll einen aus tiefem Waldesgrunde aufquellenden rätselhaften Ruf in poetischer Weise erklären oder symbolisieren. Doch ist der Urheber jenes Lockrufes, ein Flöte blasender Jüngling, dessen Haar von Nattern durchwunden wird, zu sehr Aktstudie geblieben. Er ist zu wenig mit der an sich gut beobachteten Naturszenerie in inneren Einklang gebracht worden. Ob nicht dämmernde Waldeshallen diesen Zusammenhang besser angedeutet hätten, als die massigen, bis dicht an den oberen Bildrand emporragenden Felsblöcke? Darüber darf man seine eigene Ansicht haben. In Bezug auf die Farbenstimmung ist des Künstlers gutes Wollen keineswegs zu verkennen. Zu dem kühlen Grau der Felstrümmer und dem saftigen Grün der Wasserpflanzen sollte ein schimmernder, nackter Menschenleib einen wirkungsvollen Gegensatz bilden! Doch gerade vor diesem modernen Beispiel gedenkt man nur zu sehnsüchtig an das köstlich leuchtende Inkarnat Tizianischer Hauttöne. Jäger hat entschieden zu viel, wie es scheint erst nachträglich, mit Deckweiß gearbeitet. Es ist ihm deshalb nicht geglückt, die transparenten, seidigen Lasuren, welche der Epidermis der menschlichen Haut eigen sind, wiederzugeben. Immerhin darf man aber auf die weitere Entwicklung dieses robusten Talentes gespannt sein.

Zu licht gehalten dünkt mir August Roths »Gewitterstimmung«. Bei diesem Sujet sind jene hellvioletten und blauduftigen Farbentöne nicht angebracht, die auf desselben Künstlers eigenartigem Bilde »Herbstzeitlose« Triumphe feiern. Roth zeigt sich hier als einer der modernsten Farbenfeinschmecker, der seine eigenen Pfade wandelt, dessen Leistungen aber höchst temperamentvoll und beachtenswert sind. Das die Herbstzeitlose symbolisierende Mädchen ist, trotzdem die violetten Farbentöne nur gleichsam hingehaucht sind, in wunderbarer Plastik modelliert. Wahre Kabinettstücke in der Farbenfreude sind Emil Orliks Bilder. Er wählt für seine Schöpfungen mit Vorliebe die weiche, farbensatte Pastelltechnik. Durch feinabgewogene Verteilung von Licht und Schatten zeichnet sich sein Bildchen »Die Schwestern« aus. Die beiden Mädchen begegnen sich auf der Hoftreppe. Der Hof ist voller Sonnenglanz,

der obere Hausgang voll duftigsten Schattens. »Vor dem Gartenhause« erinnert mich in der Farbengebung an Adolf Hengelers Art. Es ist lediglich auf Farbengegensätze hin komponiert: dunkelgrüner Baumschlag, hinter dem sich besonnte Hauswände und lichtgrüne Büsche abheben. Auch Orliks »Selbstbildnis«, auf dem er seine Gestalt vor einen lila Hintergrund gesetzt hat, berührt sehr sympathisch. Mit weniger Herzensanteil scheint Orlik sein großes Figurenbild »Das Modell« gemalt zu haben. Ein solcher Vorwurf fordert zu wenig geistige Vertiefung. Er zeigt den Künstler als vorzüglich geschulten Anatomiker. Anzuerkennen ist, daß er dennoch einen leisen künstlerischen Zug über die an sich gute Aktstudie zu verbreiten suchte. Die an der Wand hängenden Masken bringen nämlich einen Hauch von der Tragik des menschlichen Lebens in das Bild: »Schein ist das Leben; sobald die Maske weggerissen wird, steht die Wahrheit in ihrer Nacktheit vor uns.« Ob der Künstler diesen Gedanken verkörpern wollte, weiß ich nicht. Eine ähnlich geartete Künstlerindividualität ist Otto Tragy, dessen Bilder »Der Schmetterling« und »Im Grünen« als besonders reizvoll und gelungen hervorgehoben werden mögen.

Als ein hervorragender Zügelschüler hat sich seit einigen Jahren Emanuel Hegenbarth bekannt gemacht. Als sein trefflichstes Werk der heurigen Ausstellung erscheint mir sein Gemälde »Nach der Arbeit«. Es liegt in ihm etwas Erdenschweres, Markiges Man könnte ihm das Motto geben: »Arbeit, Mühsal ist des Daseins Inbegriff«. Im Vordergrunde erblickt man zwei starkknochige Pferde, im Abendschatten stehend. Man merkt ihnen an, daß sie mit ihrer ganzen Kraft sich »ins Zeug gelegt« haben, und daß sie nun froh sind, ruhen zu dürfen. Im Hintergrunde werden pflügende Ochsen sichtbar, die vom letzten Tagesstrahl beleuchtet sind. Der Gesamtton des Gemäldes ist auf ein kräftiges Violett und Silbergrau gestimmt. Neben einem großzügig und saftig gemalten »Regnerischen Tage« ist Hegenbarths »Kranke Dogge« erwähnenswert. Das physische Unbehagen des kranken Tieres ist in der Haltung und besonders im trübe verschleierten Blick vorzüglich wiedergegeben. (Abb. H. 11, S. 257.)

An Zügels Art gemahnen auch Walter Klemms Tierbilder, seine besonders in der Behandlung der kühlen, stahlblauen Luft treffliche »Kuhweide« und seine »Pferde«. Sein Ölbild »Am Abend« ist etwas zu schlicht. Das »Hügelland im Schnee« dagegen ist eine sehr wirkungsvolle Naturstudie. Auch in der Holzschnittechnik hat sich der Künstler mit Erfolg versucht.

Aus der Fülle des Schönen und weniger Guten mögen noch folgende charakteristischen Erscheinungen hervorgehoben werden. Durch ihre originelle Grundidee und nicht minder durch ihre eigenartige Technik — Aquarellfarben auf der Naturfarbe der Holzmaserung — erregt Karl Kostials »Herbst« Aufmerksamkeit. Das Bild stellt eine Allegorie auf den Hingang des müden Sommers dar. Über ein ödes Brachfeld, dessen vergilbte Stoppeln auf das »große Sterben« in der Natur hinweisen, wallt ein Hochzeitszug. Die Musikanten, echte, wahrheitsgetreue Typen aus dem Volke der »Fahrenden«, ein Fiedler, ein Harmonikaspieler und ein Flötist spielen den Hochzeitsmarsch auf. Es folgt der Tod in faltigem, dunklem Gewande, der eine in steifer Grandezza daherschreitende und wehmütig lächelnde alte Jungfer am Knochenarm führt. Ein hübscher, lebensfrischer Knabe, der wohl auf den kommenden Lenz hindeuten soll, trägt behutsam den Saum des mit weißen Punkten übersäeten Schleppgewandes.



JOSEPH REICH — ST. THEODUL
Altarbild in Vaduz, Tempera

Ferdinand Michl hat das bacchantische Treiben trunkener Dirnen auf dem Nationalfest in Paris in packender Naturtreue festgehalten. Sehr gut beobachtet ist auch seine Szene »Ein Konzert im Jardin Luxembourg«: in der Ferne unter Bäumen das Orchester, an dem die Volksmenge vorüberströmt; im Vordergrund an Cafétischen aufmerksame Zuhörer . . . Ähnliche Sujets aus der Lebewelt von Paris zeigen zehn Gravüren von des Künstlers Hand.

Anna Morstadt hat rohe, von der harten Faust des Lebens ausgearbeitete Arbeitertypen aus der Umgebung von Paris mit einem an photographische Genauigkeit grenzenden Realismus studiert. Ob damit aber der wahren Kunst gedient ist?

Emil Uhls Bild »Im Landsturm« erscheint mir als völlig verfehlt. Beim besten Willen kann ich nichts mehr als eine verworrene Klexerei darin erblicken. Vorzüglich ist jedoch Uhls »Labichhanz, Bochara«, eine von scharfsichtiger Beobachtungsgabe zeugende Szene aus einem Türkendorfe, und sein mit großer Stimmungs-

kraft gemaltes Bild »In der Wüste«. Seine bedeutende Bildniskunst zeigt Constantin Korzendörfer mit einem »Porträt Sr. Kgl. Hoheit des Prinzregenten Luitpold von Bayern«, einem »Italienermädchen«, einem Porträt seines Bruders, einem Bildnis des »Herrn B.« und einem »Selbstporträt«. Ein tiefes sich Einleben in die Individualität der dargestellten Persönlichkeiten spricht aus all diesen Werken.

Auch Otty Schneider, die sich bisher durch Landschaften von ungemein malerischen Qualitäten bekannt gemacht hat, zeigt sich auf der diesjährigen Ausstellung als sehr tüchtige Bildnismalerin. Und zwar ist ihr Damenporträt besonders in der Farbenstimmung anziehend, die sich in ihren zarten rosagrauen Tönen befleißigt, das kühle Licht eines sonnelosen Tages wiederzugeben. Zu den bedeutendsten Ausstellungsobjekten zählt auch der Künstlerin ergreifende, große Komposition »Reue«, die sich durch großzügigen Stil und vornehme, gedämpfte Farbenfassung hervortut. Ein nacktes Weib schleicht, in schmerzvolles Sinnen versunken, einen Krug lässig tragend, am Stabe durch ein ödes, in gespenstigen Abendschatten versunkenes Tal dahin.

Ebenfalls den besten Gaben der mannigfaltigen Blütenlese gehört Eduard Lebiedskis großgedachte »Pietà« an. In pathologischer Beziehung vortrefflich ist der Schmerz der in Ohnmacht sinkenden Gottesmutter zum Ausdruck gebracht. Ungemein feinfühlig gemalt sind ihre zarten, von Schmerz durchbebten, geistvollen Hände. Der Leib Christi erscheint trotz der genauesten Wiedergabe des Schreckhaften an einem todesstarren Leichnam edel und zur Andacht stimmend. (Abb. S. 255.) So einfach auch das umgebende landschaftliche Motiv ist, so verrät es doch ein gehendes, ernsthaftes Naturstudium. Mit liebevoller Hingabe ist die Struktur der Felswände und die Schichtung des Steingerölls beobachtet. Der schlichte Linienzug des einsamen, menschenverlassenen Felsenrückens begleitet mit erhabener Ruhe die tektonisch gut aufgebaute Gruppe; und auch die Farbenwerte, ein mattes Grau, ein gedämpftes Dunkelblau und ein mit duftigem Violett gebrochenes Weiß stimmen vorzüglich zu dem trauervollen Ausgang des Erlösungsdramas. Wirkliche Märchenstimmung atmet in Farbe und Komposition Richard Teschners miniaturartiges Bildchen »Märchen«. In der Art, wie er ein leuchtendes Mädchenkörperchen aus dem Dunkel, das altmeisterlich anmutet, herausmodelliert, und wie er zu dem schimmernden Hautton blühenden, blutdurchpulsten Fleisches die metallisch glänzende Farbenpracht eines rätselhaften Vogels stimmt, kennzeichnet er sich als einen bedeutenden Schüler Franz Stucks. Eine sehr selbständige, persönliche Note läßt seine Landschaft erklingen, die einen altväterisch-rührenden, humorvollen Ton anschlägt.



JOSEPH REICH MARIÄ VERKÜNDIGUNG
Entwurf für Glasmalerei

Besonders die märchenhafte Idylle scheint Teschner zu liegen, in die sich ein drolliger barocker Zug einmischt, der uns ein befreiendes Lächeln aufnötigt. In dieser Richtung wirkte in jüngster Zeit seine Tätigkeit als Erfinder köstlichen Buchschmuckes. So wird es auch jedem ergehen, wer in Gedanken auf seiner Landschaft jenes zierliche Brückchen aus Birkenholz überschreitet, das ihn über einen vom letzten Abendrot angeglühten dunklen Bach zu dem in süßen Heimatfrieden versunkenen Häuschen führt.

Entzückende Bildchen von miniaturartiger Feinheit der Durchbildung und emailleartigem Glanz der Farbe hat Wilhelm Löwith in reicher Auswahl ausgestellt. Es sind prachtvolle Genreszenen und Interieurstudien darunter.

Eines der bekanntesten, ja berühmtesten Mitglieder der deutsch-böhmischen Künstlergruppe ist der in Prag geborene, in München schaffende Gabriel von Max. Mit der Würdigung seiner Musenkinder, die naturgemäß einen Höhepunkt der gesamten Ausstellung darstellen, sei unser Bericht geschlossen. Des Künstlers »Auktion« zieht aller Blicke auf sich. Sie ist ein Genrebild im besten Sinne des Wortes. Es führt das Mitleid erregende Ende eines Dramas vor Augen, wie es sich nicht selten im Menschenleben abspielt. Ein unheil-



LUDWIG DASIO FLORA (BRONZE)
IX. Internationale Kunstausstellung in München 1905

volles Schicksal tastete mit roher Faust vernichtend an das Glück einer Künstlerfamilie. Der Tod entriß dem liebenden Weibe den hoffnungsvollen Gatten. Die schöne, junge Frau steht nun mit ihrem Kinde allein und verlassen auf der Welt; fassungslos läßt sie die unbarmherzigen Rutenschläge des Schicksals über sich ergehen. Im Vorzimmer des vordem so friedlichen und trauten Heims waltet der Auktionator mit seinen Schreibern seines Amtes vor einem gleichgültigen, Maulaffen feilhaltenden Publikum, das der Versteigerung des Hausrats beiwohnt. Die nun mit einem Schlage bettelarme Witwe hat sich ins Schlafgemach, in das Heiligtum ihrer jungen Ehe, geflüchtet. Sie hat geweint. Das sieht man ihren dunkelumrandeten Augen an. Schmerzlich bewegt, starrt sie auf das Himmelbett, das nun auch hinausgeschafft werden soll, um in fremden Besitz zu gelangen . . . Ihr herziger Bube im Hemdchen, der nichts von all dem Treiben versteht, drängt sich scheu an den Schoß der Mutter. Max scheint besonders Tizians Malweise studiert zu haben. Bedeutende Bildnisse wie »Florence«, »Goldelse« und »Traviata« weisen darauf hin. Das letztere fesselt besonders durch den feinfühlig nachempfundenen wehmutsvollen Stimmungszauber eines Krankenzimmers, in welches das leuchtende, sprossende Leben des Sommers in Gestalt eines Blumenstraußes einen bedeutungsvollen Gruß gesandt hat.

Unter den wenigen Plastiken, welche aber der Ausstellung im großen und ganzen zur Zierde gereichen, ragt Karl Wilferts ausdrucksvolle Marmorschöpfung »Schmerz« hervor. Als ein Bildhauer ersten Ranges aber trat mir Franz Metzner entgegen, der sich zum ersten Male auf der Frühjahrsausstellung der Wiener »Sezession« vom Jahre 1903 durch eine reichhaltige Kollektion seiner Werke weiteren Kreisen vorstellte. Auch durch mehrere Denkmalskonkurrenzen ist der Name Metzner in jüngster Zeit viel genannt und geläufiger worden. Daß der in den fruchtreichsten Mannesjahren stehende Künstler, dessen Schöpfungen sich durch gedankenwuchtige Auffassung und meisterhafte Tektonik auszeichnen, zu den besten Bildhauern unserer Zeit zu rechnen ist, hoffe ich demnächst in einer ausführlicheren Würdigung seines bisherigen Schaffens zu erweisen.

Graz Dr. Bernhard Patzak

DÜSSELDORFER KUNSTBERICHT

Pfingstausstellung des Kunstvereins für Rheinland und Westfalen

Non est sui iuris ars, cui precarium fundamentum est.
Die freie Kunst darf sich nicht auf Gnade angewiesen fühlen. (Seneca)

Als der Düsseldorfer Peter von Cornelius die alte, 1777 gegründete kurfürstliche Akademie im Jahre 1819 unter preußischer Herrschaft gleichsam neubegründet und kraft seines Ruhmes und seiner Persönlichkeit den Boden für eine hochideale und fruchtbare Kunstentwicklung vorbereitet hatte, dann aber 1826 nach München übersiedelnd, das Direktorat dem Berliner Wilhelm von Schadow überlassen hatte, kam im Zusammenhange mit dem leichterklärlichen starken Zuzug von Osten her eine störende Beunruhigung in die akademische Einheit, die sich für eine künstlerische, aber auch für eine rheinisch-westfälische ansehen zu müssen glaubte. Dieser letztere Charakter schien eine starke Stütze bekommen zu sollen, als im Jahre 1829 der Kunstverein für Rheinland und Westfalen gegründet wurde mit dem ausgesprochenen Zwecke, »daß er I. die vorzüglicheren Werke der Kunstschule zu Düsseldorf und derjenigen Künstler, welche ihre Arbeiten zur Ausstellung, Prüfung und Wahl einsenden werden, ankauft; davon aber a) diejenigen Kunstwerke, welche für den Privatbesitz als eine willkommene, anmutige Zierde sich eignen, unter seine Mitglieder verlost; b) den Kunstwerken, welche, weniger oder nicht für den Privatbesitz geeignet, im öffentlichen Leben eine bedeutungsvollere Stelle finden möchten, eine öffentliche Bestimmung gibt; daß er II. nach Verhältnis seiner Mittel Bestellungen auf Kunstwerke für jede Art des Bedürfnisses im öffentlichen Leben erteilt; auch die Herstellung und Erhaltung älterer öffentlicher Kunstdenkmale befördert und unterstützt«. Der Verein trat mit vielversprechender Kraft in Leben und Tätigkeit; hatte er doch schon im ersten Jahre seines Bestehens eine Einnahme von mehr als 33000 M., (ungefähr ebensoviel als er jetzt zum Ankauf von Kunstwerken für die Verlosung verwendet) und kamen in den ersten Ausstellungen schon je 100 bis 200 Bilder zur Ausstellung. Aber die engen Beziehungen zur damaligen Akademie brachten es mit sich, daß die Voraussetzungen und Richtungen und Neigungen der rheinisch-westfälischen Künstler sich vielfach ge-



HEINRICH WADERE RELIEF (PENTELISCHER MARMOR)
IX. Internationale Kunstausstellung in München 1905

täuscht sahen,[1]) ja es wäre fast dahin gekommen, daß die Rheinländer und Westfalen die rheinische Akademie verlassen hätten — Andreas Achenbach, Alfred Rethel und andere reisten schon ab —, um sich in München wieder um Cornelius zu scharen. Glücklicherweise ist diese Sezession und tiefe Verstimmung keine dauernde gewesen; denn sie hätte ohne jeden Zweifel den Untergang der Akademie und der Düsseldorfer Kunstschule im Gefolge gehabt. In der späteren Zeit fragte man in Düsseldorf beim Künstler weniger nach seinem Geburtsort, und während die Akademie noch längere Zeit ihren eigenen Schulweg ging, wie sie das zum Teil noch heute tut, knüpfte sich die Bezeichnung »Düsseldorfer Künstler« nach und nach vorzugsweise an die Stadt Düsseldorf als Wohnort, ohne daß bei etwaigem vorübergehendem oder auch selbst dauerndem Ortswechsel die Bande sofort gelöst würden. Und wie lebhaft der Kunstverein für Rheinland und Westfalen durch seine fördernde und unterstützende, auch anregende Tätigkeit die fünfundsiebzig Jahre hindurch den ursprünglichen Zwecken gedient hat, weiß jedermann; weit über die Grenzen der Provinzen Rheinland und Westfalen hinaus sind seine Mitglieder und damit die jährlich erscheinenden Vereinsgaben und verlosten Bilder verbreitet; alljährlich, falls nicht besondere hindernde Umstände, wie z. B. die beiden Kunstausstellungen 1902 und 1904, eintreten, findet zu Pfingsten die Ausstellung der Bilder statt, die die Künstler zum Ankaufe, aber auch zur Dokumentierung ihrer künstlerischen Bedeutung vorbereitet haben.

[1]) Eine Zeitungsannonce z. B. meldet: »Es sind wiederum neue Berliner Pinsel angekommen, Vertreiber genannt, welche in allen Sorten vorrätig sind Burgplatz Nr. 283.« (Es war das die Nummer des Akademiegebäudes.)

Die Menge vortrefflicher Bilder aller Art, die in den Ausstellungsjahren das Ausland nach Düsseldorf sandte, ließ es begreiflich, fast löblich erscheinen, daß der Verein die Gelegenheit benutzte, durch die Verlosung den Mitgliedern auch auserwählte Werke fremder Künstler zukommen zu lassen. Aber das alte Mißtrauen erwachte doch, und der diesjährigen Ausstellung gingen ängstliche Äußerungen vorauf, es möchte wiederum das Ausland die heimischen Künstler, wenn nicht verdrängen, so doch einengen. Betritt man aber die Ausstellungsräume, dann sieht's einen von allen Seiten heimisch und bekannt an,[1]) und man fühlt sich sofort »zu Hause« und inmitten der

Düsseldorfer Künstlerschaft

und zwar vorzugsweise des Teiles, der darauf baut, daß der Spruch »Schmücke dein Heim!« immer mehr auch den »gelernten Kunstmaler« beschäftige, und der des guten Glaubens ist, Zweckdienliches oder gar Begehrenswertes liefern zu können.

An die Zwecke, die dem Vereine ursprünglich im Vordergrunde standen, Kunstwerke für das öffentliche Leben zu stiften oder zu fördern, erinnern nur ein paar recht mäßige Entwürfe zu einem Wandgemälde im Kreishause zu Kleve, die nicht einmal im Katalog erwähnt sind. Es fehlen dementsprechend unsere eigentlichen Historienmaler, aber auch, einer schon älteren Courtoisie gegen die »Kollegen« folgend, die Koryphäen der gegenwärtigen Künstlerschaft, deren Namen ich nicht nenne, um nicht den Schein einer scharfen Abgrenzung zu erwecken. Namen bekannteren Klanges, wie H. Hermanns als Architekturmaler, E. Kampf als Landschafter, C. Mücke als Genremaler, F. Reusing als Figuren- (Porträt-) Maler, Th. Rocholl als Schlachten- und vor allem Pferde-Maler, und andere sind vertreten, das Gros der 205 Nummern (Gemälde, Aquarelle, Pastelle, Lithographien, Radierungen, plastische Werke) liefern aber die Jüngeren und Jüngsten, von denen manche noch Meisterschüler sind, aber schon die Kunstausstellung 1904 beschickten.

Hat man die Ausstellung durchwandert, so kommt man nicht über den Eindruck hinaus, eine bessere Gemäldehandlung besucht zu haben, deren Inhaber auf den guten bürgerlichen Salon spekuliert und deshalb nicht gerade Schlechtes »einlegt«, aber bei seinen Käufern weder einen Mäcenasgeldbeutel noch ein großes Bedürfnis nach geistiger oder sittlicher Erhebung voraussetzt. Das ist alles fast ausnahmslos ganz nett und anspruchslos, manches sogar recht lobenswert, z. B. H. Ungewitters »Auszug zur Hetzjagd« mit den prächtigen Hundeköpfen und der scharf hervortretenden Ferne, oder E. Hardts »Pappelgruppe am Rhein« mit der anmutenden Baumpersönlichkeit, recht lustig H. Angermeyers »Rosenmontag«, wo Großmama den Lieblingsenkel schminkt und ihm eben mit einem Stückchen Kohle ein Schnurrbärtchen unter das lächelnde Näschen malt. Manches erweckt den Wunsch, von einem Auge, das so trefflich sieht, und von einer Hand, die eine solch sichere und wirksame Technik in sich trägt, Anspruchsvolleres zu sehen und insbesondere auch Werke, die da zeigen, daß der Urheber einen Geist, reich an Ideen, habe und ein Herz, voll von Liebe zu seiner Kunst und seinem werdenden Werke und zu jedem kleinsten Teilchen, das ja ein unentbehrliches Glied des einheitlichen Ganzen zu sein das Recht und die Pflicht hat.[2]) Es könnte einem weh werden um so manchen, den man sich nach diesen Darbietungen oder Angeboten nur vorstellen kann, wie er vor die Staffelei gebannt ist durch das einzige Wort »Verkaufen«, mag nun Not oder Leichtsinn oder Gier dem Worte fesselnde Kraft geben. Weil das aber gewiß nicht von Grund aus der Fall ist, so müssen die Besucher diesmal nicht ohne weiteres vom Werke auf den Künstler schließen, sondern sie mögen bedenken, daß auch solche Kunstvereins-Ausstellungen allerhand Seiten des Submissionswesens mitbekommen haben. Aber auch der Befriedigung der Submittenten und — dem Künstler ist daran doch auch gelegen — der Gewinner würde es recht dienlich sein, wenn Abstoßendes vermieden oder vermeiden gelernt würde. Allbekannte vielgebrauchte Modelle und Modellköpfe dürften nicht wie Schülerstudien als »Gemälde« präsentiert werden oder gar porträtähnlich in Genrebilder aufgenommen werden; bei dem einen oder anderen Bilde wirkt das geradezu ekelerregend, und der aufstrebende Künstler darf nicht denken, daß dieser Fehler eines Größeren ihm etwa zur Folie dienen dürfte. Dann sollten die Herren den Himmeln ihrer Landschaften Wolken geben; in der Ausstellung sieht man Ballen von Watte oder Spüllumpen, auslaufende Teer- und Jauchetonnen genug in den Lüften, aber kaum eine einzige Wolke. Und — um nur noch ein drittes zu nennen — sie sollten bedenken und danach handeln, daß zwar schon die Alten sagten: »omnis ars imitatio naturae« »Alle Kunst besteht in Nachahmung der Natur«, daß es aber die schlechteste und betrügerischste und darum entehrende Nachahmung der Natur ist, wenn das angebliche Werk der Nachahmung, beim Lichte und im einzelnen besehen, Schmier und Schmutz und Verworrenheit und Unwahrheit ist,[3]) und daß eine himmelweite Kluft liegt zwischen einem Balth. Denner und einem Gerhard Dou, und zwischen einem Franz Hals oder Rembrandt und einem Slevogt oder Corinth. »In vitium ducit culpae fuga, si caret arte«, »Zum Fehler führt Flucht vor dem Tadel, wenn das Kunstgefühl fehlt«, sagt Horaz den Künstlern, und allen Menschen. »Dum vitant stulti vitia, in contraria currunt«, »Den einen Fehler zu vermeiden, rennen die Toren in die entgegengesetzten hinein«. Streichen und Spachteln geht schneller als Malen, und Routine bezahlt sich besser als die Kunst, aber wer seine Sache nicht ordentlich gelernt hat, der kann nichts; und wie man wohl sagt, es gebe keinen Uhrmacher mehr, der eine Uhr machen könne, so könnte es demnächst auch wohl heißen, es gebe keinen Maler mehr, der malen könne.

Braver als die Maler haben sich diesmal die jungen Plastiker gezeigt; sie haben gewiß viel gelegentlich der Ausstellungen von 1902 und 1904 gelernt und werden bald dem Nachbarn jenseits des Rheins sein angebliches Monopol streitig machen. Sie sind mit 32 Arbeiten, fast ausschließlich Kleinplastik, vertreten, und ich nenne nicht gern einen einzelnen, um keinen zurückzusetzen; aber die Tierdarstellungen von J. Pallenberg (Köln), »Sein Erbteil« von H. C. Baucke (Düsseldorf), eine unübertreffliche Umschöpfung der bekannten Antike, dieser kleine, stolz lächelnde Prinz mit den herabwallenden Locken, den gewaltigen Helm und das überragende Schwert haltend, der »Flagellant« von A. Frische (Düsseldorf), dürfen nicht verschwiegen werden.

Wohl zu bedauern ist es, daß die religiöse Malerei in der Ausstellung nur mit einem einzigen Bilde (von L. Feldmann) vertreten ist, das (ein

[1]) Unter ca. 150 Ausstellenden sind nur ca. 30 Fremde, aber auch diese gehören zum Teil eigentlich der Düsseldorfer Künstlerschaft an. Im ganzen sind 205 Kunstwerke im Kataloge aufgeführt.

[2]) Cicero sagt: »Nur gründliche Beobachtung und Betrachtung der Natur führt zur Kunst« (Orat. 55) und Seneca: »Nicht auf dem Wege des Zufalls wird ein Kunstwerk wirksam« (Ep. 29). — Die Hunde auf dem Ungewitterschen Bilde können durch ihre schönen Köpfe für die geradezu unglaublichen Beine nicht entschädigen.

[3]) Nur große Kurzsichtigkeit und Geistesarmut kann darin einen Fortschritt wähnen, aber auch hier mögen Irrungen und Abwege für manches die Augen öffnen; dem ernsthaft Strebenden ist zu wünschen, daß er verlorenes Maß wiederfinde, wer aber Roheit und Ausschreitung liebt, wird sich schon selbst vernichten.



LEO SAMBERGER — BILDNIS DES GEHEIMRATS Dr. RITTER VON REBER

IX. Internationale Kunstausstellung in München 1905

Stationsbild) neben zweifellosen Tugenden doch teilweise eine Weichlichkeit und fast Verschwommenheit zeigt, wie sie der strengen Wahrheit und erhebenden Frömmigkeit widerstrebt. Man sollte doch glauben, gerade im Rheinland und Westfalen müßte das Bedürfnis nach religiösen Kunstwerken auch für das Haus ein unzerstörbares, ja infolge der Ausstellungen christlicher Kunst ein wachsendes sein. Aber woher sollen die Kunstschüler, woher die aufstrebenden Künstler den Mut und die Anregung zum Erstreben dieser Kunsthöhe nehmen, wenn sie sehen, wie der fast ursprüngliche »Bund der Kirche mit den Künsten« vielfach zu einem Bunde mit den Öldruckfabrikanten und Tonbäckern und Puppenanstreichern geworden ist[1]) und nur in beschränktem Maße Miene macht, sich wieder zu befreien; wenn sie hören und lesen und sehen, wie die Ausmalung usw. der Kirchen Anstreicher- und Dekorationsmalerfirmen übergeben, dem erfahrenen Künstler aber kaum das Wort dabei gegönnt wird, und wie diese Dinge auch in das Privathaus hinüberströmen? In der Nähe einer jüngst geschleiften kleinen Festung der Diözese Breslau liegt ein Dorf J.......; auf einem Seitenaltar der Kirche dortselbst stand ein altehrwürdiges Madonnenbild, in der bekannten steifgotischen Haltung aus Holz geschnitzt. Nun wollte es das Unglück, daß ein Unteroffizier auf dem Exerzierplatze zu einem Rekruten sagte: »Kerl, steh' doch gerade! Du stehst ja da, wie die Madonna von J.......!« und daß dieser Ausspruch zu Ohren des Pfarrers von J....... kam. Dieser hatte nun nichts Eiligeres zu tun, als zum Zwecke der Beseitigung dieses Ärgernisses aus irgend welcher Fabrik eine hübsch gerade gebackene Madonna zu verschreiben und an Stelle des altehrwürdigen Bildes aufzurichten, letzteres aber in der Nähe der Kirche auf Nimmerwiedersehen in die Erde zu vergraben. Ich habe das Grab gesehen, als einige Hühner des benachbarten Küsterhauses in der noch frischen Erde scharrten.... Auf dem Altare aber steht das süßliche gebackene Bild, so grell rot und blau angestrichen und vergoldet, daß das ganze Innere der Kirche vor Scham doppelt dunkel und traurig aussieht. Und über dem Portale der Kirche stehen noch drei weitere gotische Standbilder von Heiligen, die noch aus der Zeit des Bundes der Kirche mit den Künsten stammen und nun ihres Schicksales warten. Und da klagt man, daß die Künstler alle so weltlich seien und es fast keine christliche Kunst mehr gebe, — die anachronistischen Verzerrungen christlicher Kunst, auch wenn sie Verirrungen einer Meisterhand sind, kommen natürlich als christliche Kunst nicht in Betracht. Hoffentlich lebt diese aber wieder auf und zeigt noch einmal ihre wahrhaft ideale und überwältigende Kraft. Freilich müssen zuerst die Lebensbedingungen für sie, auch die materiellen, geschaffen werden;[2]) auch hier heißt es:

Sint Maecenates, non derunt, Flacce, Marones!
Sorgt für Aufträge, dann wird's an Künstlern nicht fehlen.

Sind die äußeren und inneren Lebensbedingungen da, dann braucht man nicht erst zu warten, bis etwa heilige oder hervorragend fromme Kunstschüler oder Künstler erscheinen. Auch jene alten Künstler, Schöpfer unfaßbar frommer Werke, sind keineswegs sämtlich besonders fromme Leute gewesen. Wo nur in einer Künstlerbrust ein wahrhaft menschliches Herz ohne Haß schlägt, da sind auch Keime, die sich zu wunderbaren, tiefempfundenen und unwiderstehlichen Blüten religiöser Kunst entfalten können; hat der Künstler dann nicht bloß als Künstler, sondern auch als Mensch mit unsterblicher Seele einen Gewinn davon, um so besser. Aber von Zuckerwasser kann kein Kunstwerk, besonders kein christliches Kunstwerk groß werden: es müssen große und reiche Ideen, es muß glühende Liebe zum Werke, es muß Arbeit und Studium da sein. Die Kräfte dafür sind vorhanden, aber sie müssen zur Bewegung auf richtiger Bahn angeregt werden, damit sie nicht, eine nach der andern, verzettelt werden in Dingen, die keine Ideen in sich tragen, die zur Liebe nicht erwärmen, die weder Studium noch Arbeit voraussetzen. Bone



KASPAR SCHLEIBNER PATRONA BAVARIAE

SEZESSIONSAUSSTELLUNG IN KREFELD

Ein erfreuliches Bild von dem Können der Modernen bot uns der Direktor des Kaiser Wilhelm-Museums, Dr. Deneken durch die Ausstellung der Münchener Sezession. Nur gute Sachen waren dort vertreten, die uns hinreichend bewiesen, welche Summe künstlerischer Kraft in dem Verein bildender Künstler Münchens steckt.

Als gute Porträtisten zeigten sich zunächst Ferdinand Götz mit einem lebensvollen Bilde des Leutnant S., Julius Exter mit dem koloristisch sehr vornehmen Temperabilde »Mutter und Kind«. Vornehm waren auch die Damenbildnisse von Hermann Gröber

[1]) Das beschränkt sich nicht etwa auf arme und mittellose Institute und Personen; es dient auch nicht bloß der Notwendigkeit, sondern auch störender Überladung, z. B. in der St. Andreas-Hofkirche zu Düsseldorf.

[2]) Die sich mehrenden Preisausschreibungen können allein nicht genügen; die Resultate ermutigen nur wenige, oft niemanden; für möglichst individuelle, scharfbegrenzte Zwecke muß nach Möglichkeit offener und persönlicher Verkehr mit dem Künstler gesucht werden; denn namentlich für christliche Kunst ist seiteus des Kunßtlers weit mehr nötig, als daß er einen gefälligen Entwurf machen und die Farben angemessen aufstreichen kann.



LUDWIG GLOETZLE — HL. SEBASTIAN
München, Hl. Geistkirche

und Otto Hierl-Deronco. Leo Samberger gab in seiner bekannten Art drei Porträts. Technisch sind seine Bilder Meisterwerke, und sie stehen unzweifelhaft höher als die des verstorbenen Lenbach. Aber sowohl Samberger wie Lenbach beschränken sich nicht auf das »Treffen«, sondern sie legen oft vieles von ihrem starken Temperament hinein, so daß das Gemälde mehr gibt, als das Vorbild besaß, was beiden Künstlern vielfach vorgeworfen wird. Habermann führte uns wieder in seiner virtuosen Malweise mehrere jener aus früheren Ausstellungen wohlbekannten Damentypen vor. Eins der köstlichsten Werke der Ausstellung war Franz Stucks farbenfreudiges Temperabild »Mädchen in einer Säulenhalle« (1905). Das beliebte Motiv des Quattrocento hat hier der Künstler ins Moderne übersetzt und ist dadurch sehr dem Geschmack der heutigen Zeit entgegengekommen, die eine große Vorliebe für jenes Jahrhundert hegt. Farbreich und humoristisch ist Stuck in seiner »Liebesschaukel«, sein »Christus« hingegen weist neben malerischen und dekorativen Vorzügen einen theatralischen Zug auf. Vorzüglich sind die vier Radierungen des Meisters, die Phantasie und Tiefe der Empfindung bekunden. — Unter den Landschaftern ragte Karl Piepho durch seine Ölbilder und farbigen Zeichnungen hervor, in denen er uns echte deutsche Naturausschnitte in frischen Farben wiedergibt. Außerordentlich stimmungsreich ist sein Bild »Dämmerung«, koloristisch hervorragend »Wildenroth«. Ebenfalls durch Frische und eine sehr feine Pinselführung gekennzeichnet sind die Bilder von Toni Stadler, deutsches Gemüt spricht aus den trefflichen Landschaften Buttersacks, Richard Pietzsch gab einige gut empfundene Herbstbilder, ein stark dekoratives Talent verrieten die Schöpfungen Ludwid Dills. Paul Crodels »Herbststimmung« und Richard Kaisers »Feldeinsamkeit« glänzten durch brillante Wolkenbehandlung. Neben den vorzüglichen Leistungen von Oscar Graf-Freiburg, C. Th. Meyer-Basel, Hayek und Hänisch sind besonders hervorzuheben die Werke von Th. Hummel-Berlin, die durch einen feinen, grauen Silberton einen eigenartigen Zauber ausüben. Dies zeigte sowohl der prächtige »Herbsttag«, eine Wasserlandschaft mit Weiden, als besonders das Stilleben »Tulpen«. Vor hellem Hintergrunde eine graue Zinnkanne mit weißen Tulpen, daneben eine gelbe Zitrone; wie einfach im Motiv, aber doch wie harmonisch in den Farben, wie zart und vornehm! Sehr fein war Wilhelm Ludw. Lehmann in seinen Pastellbildern. Während Uhdes »Mädchen mit Hund« eine gute Probe des deutschen Pleinairismus war, gaben A. Hölzel, F. Fehr und H. von Heyden vorzügliche impressionistische Bilder. Angelo Jank wirkte in seinem »Feierabend« monumental, Lichtenberger steht offenbar ganz unter französischem Einfluß. Die Radierungen und farbenprächtigen Ölbilder von Fritz Overbeck-Worpswede bezeugten Tiefe der Naturempfindung. Die beiden Schöpfungen von Gotthard Kuehl-Dresden »Mein Vorzimmer« und »Mein Arbeitszimmer« waren Meisterstücke sowohl koloristisch als auch durch die wunderbare Behandlung des Lichtes und der Luft im Binnenraume, Vorzüge, die in demselben Maße den beiden Interieurs von Richard Winternitz eigen waren. Malerische Reize zeigten die Bilder von V. Thomas und H. Borchardt; R. Riemerschmid, L. Herterich und B. Becker erstrebten mehr dekorative Wirkung. Als letzte, doch nicht als die geringsten müssen wir erwähnen den köstlichen »Morgen in der Haide« von H. Zügel, sowie die Werke von Schramm-Zittau und Junghanns-Düsseldorf, die unter dem Einfluß des erstgenannten Meisters stehen.

Unter den graphischen Künstlern ragten hervor

Charles Vetter, der uns in brillanten Zeichnungen zwei Winterabende gab, und der phantasievolle Alois Kolb. Unter den Schöpfungen der Plastik nahm Stucks lebensvolle »Speerwerfende Amazone« durch gute Technik und große Vereinfachung der Formen den ersten Rang ein. Die »Tänzerin« von desselben Meisters Hand (angekauft vom Kaiser Wilhelm-Museum), sowie die »Serpentintänzerinnen« wiesen feinen Linienfluß auf. Anmutig war die Bronze »Die Badende« von Th. von Gosen, gute Technik zeichneten die vier wohlgelungenen Plastiken von Hermann Hahn aus.

Heribert Reiners

VON DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

Die XII. Generalversammlung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst ist auf Dienstag den 3. Oktober anberaumt und wird in München tagen. Die Versammlung, der am 2. Oktober um 5 Uhr abends eine Vorstandssitzung vorangeht, findet im Hotel Bayerischer Hof (Promenadeplatz 19) statt und beginnt um 9 Uhr früh. Anträge zur Generalversammlung sind vor dem 19. September an die Vorstandschaft (München, Karlstraße 6) einzusenden. — Auf die Feststellung des Termins war der Umstand nicht ohne Einfluß, daß an den darauffolgenden Tagen die Görresgesellschaft ihre Generalversammlung ebenfalls in München abhalten wird.

Die Einladung zur Generalversammlung und die Versendung des Berichts über das Jahr 1904 erfolgt dieser Tage.

Die Jury der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst besteht in diesem Jahre aus den Malern Fritz Kunz und Prof. Waldemar Kolmsperger, den Bildhauern Prof. Georg Busch und Prof. Balthasar Schmitt, den Architekten Jakob Angermair und Prof. Georg von Hauberrisser und den Kunstfreunden Benefiziat Dr. Felix Mader und Rechtsanwalt Hermann Freiherr von Stengel. Eine Wahlvorschlagliste war nicht ausgegeben worden.



WENZEL WIRKNER BERGKIRCHE
LXVI. Jahresausstellung im Rudolfinum zu Prag 1905

LANGOBARDISCHE SKULPTUREN

Von Dr. E. A. STÜCKELBERG (Basel)

Vor zehn Jahren hat der Verfasser versucht, eine Klasse von Denkmälern, die bis dahin wenig oder gar nicht beachtet gewesen, als Erzeugnisse der Langobarden zu vindizieren. Seine Arbeit[1]) ist auf Beifall und Widerspruch gestoßen; der letztere kam hauptsächlich von italienischer Seite, wo mit einem großen Chauvinismus der germanische Einfluß auf die frühmittelalterliche Kunst zurückgewiesen wurde.

Seither hat der Verfasser auf seinen alljährlichen Italienfahrten das Thema im Auge behalten, Nachträge gesammelt und auch mit Befriedigung gesehen, daß diesem Stiefkinde der Kunstgeschichte nunmehr vielerorts[2]) Aufmerksamkeit geschenkt wurde.

Übersieht man alles Material, so muß man zugestehen, daß es bei den in Frage stehenden Denkmälern sich um eine primitive Kunststufe handelt, also nicht um eine dekadente, aus der Antike, bzw. aus dem Altchristlichen oder Byzantinischen hervorgegangene posthume Kunstrichtung. Man wird weiter schließen, daß diese primitive Kunst einem neuen Volk, nicht dem auslebenden, angehört. Das neue Volk in der in Betracht fallenden Epoche ist nun das germanische. In den Gebieten aber, in denen unsere Monumente sich finden, kommen als germanische Stämme nur die Goten, Langobarden und Franken in Betracht. Die politische Herrschaft der Goten reicht bis 553, die der Langobarden bis 774, die der Franken setzt mit letzterem Datum ein, ohne die langobardische Kultur im Königreich, und noch weniger in den Herzogtümern, deren Selbständigkeit weiter dauert, zu ersticken.

Die inschriftlich datierten Denkmale setzen ein mit dem Ende des 7. Jahrhunderts, stammen in der Mehrzahl aus dem 8., in kleiner Zahl aus dem 9. Jahrhundert; dabei ist zu beachten, daß unter den zeitlich fest bestimmbaren Werken die Mehrzahl vor die Epoche der fränkischen Okkupation fällt. Es erscheint

[1]) Langobardische Plastik, Zürich 1896.

[2]) So von Krauß, Gabelentz, Kuhn, Romussi, Luigi Marun, Majocchi, Hampe, Zimmermann; neuestens Battandier (Armée pontificale 1905, p. 94—95).



MAX LIEBERMANN — BIERGARTEN

II. Deutsche Künstlerbundausstellung, Berlin 1905



J. REICH PORTRÄT DES DR. SCHNÜRER (WIEN)

daher durchaus wahrscheinlich, daß wir es mit langobardischen Skulpturen, mit einem langobardischen Stil zu tun haben. Daß eine gotische Kunstübung so lange Zeit nach dem Untergang des Gotenvolks erwacht wäre, wird man im Ernst nicht glauben, und um fränkische Erzeugnisse kann es sich aus chronologischen Gründen nicht handeln, abgesehen davon, daß im Mutterland der fränkischen Kultur keine primären Denkmäler denselben Stil aufweisen.

Eine Bestätigung unserer Thesen sehen wir in der Entdeckung von Werken der Kleinkunst in notorisch langobardischen Gräbern: genau dieselben Motive wie auf unseren Skulpturen finden sich hier auf goldenen Kreuzen.[1])

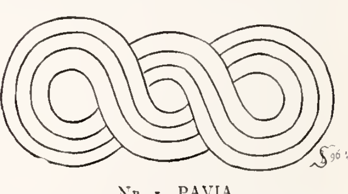
Das Ornament bildet das Hauptthema der langobardischen Kunst. Es ist Riemenwerk, wie es bei allen Germanen bis in den hohen Norden hinauf, freilich mit lokalen Differenzierungen, vorkommt. Im ganzen und großen darf die langobardische Ornamentik als eine entwickelte innerhalb der germanischen Gruppe bezeichnet werden; der rohe, wüste Knäuel, der diesseits der Alpen vielfach vorkommt, fehlt in ihrem Formenschatz. Es fehlt auch die sonst so beliebte Vermischung tierischer und textiler Motive, also das Auslaufen des Riemens in einen Tierkopf, -Schwanz oder -Fuß.

Alle uns zu Gesicht gekommenen langobardischen Skulpturen gehören der kirchlichen Kunst an.

Die große Anzahl dieser Überreste des 7., 8. und 9. Jahrhunderts beweist uns, daß jenseits der Alpen ein große Anzahl von Gotteshäusern bestanden haben, sind doch alle erhaltenen Stücke kirchlichen Ursprungs. Sie bringen außerdem den Nachweis, daß zu einer Zeit, da diesseits der Alpen nur außerordentlich wenig Kirchen aus Stein erbaut worden sind, — die große Mehrzahl dürfte aus Holz bestanden haben — in Italien bereits zahlreiche, bis in die Einzelheiten hinein ganz aus Stein gebildet worden sind. Selbst Bestandteile der Innenausstattung, wie Balustraden, scheinen regelmäßig aus Stein erstellt worden zu sein; der monumentale Geist der Antike lebte noch, verbannte also noch während des Frühmittelalters vergängliches Material wie das Holz aus einem kunstvollen Interieur.

Im folgenden eine kurze Charakteristik der im letzten Jahrzehnt von uns gefundenen Motive, die in unserem ersten Versuch noch fehlten.

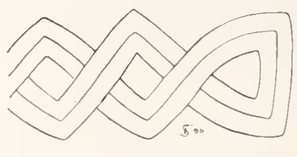
Zu den Ornamenten, die aus einer Schlinge bestehen, gehört ein Detail vom Grabstein der Theodota im Civico Museo zu Pavia; es handelt sich hier um ein uraltes Ziermotiv, wie es schon bei den Chaldäern ein paar tausend Jahre vor Christus vorkommt. (Abb. Nr. 1.)



Nr. 1. PAVIA

Dasselbe Motiv, aber eckig statt rundlich, sehen wir in Mailand (Nr. 2); die Weiterbildung dieses Ornaments mittels Durchschiessen werden wir weiter unten zu behandeln haben. Eingesetzte Perlen bietet das Schlingenmotiv an einem Kämpfer der Krypta von S. Laurent zu Grenoble.

Eine Sternschlinge, durchschossen mit einer kreisförmigen Schlinge, findet sich an einer ehedem im Brerapalast, nun im Sforzaschloß aufbewahrten Skulptur. (Nr. 3.)

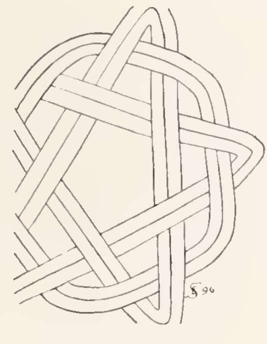


Nr. 2. MAILAND

Zwei Schlingen von ovaler Form, kreuzförmig durcheinander geschoben, sind ebenfalls ein

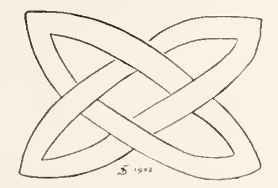
[1]) Vgl. Majocchi, Le Crocette auree Langobardiche . . ., Pavia 1894; Hampe in Mitt. aus d. german. Nationalmuseum, 1900.

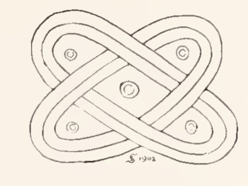
uraltes Ornament; ähnlich wie z. B. in Spalatro finden wir es in Saint-Maurice, der altburgundischen Abtei, die durch die langobardischen Nachbarn einst zerstört worden ist; es ist ein jüngst ausgegrabenes kleines Steinfragment des Klostermuseums. (Nr. 4.)


Nr. 3. MAILAND

Eine Variante, geschmückt durch fünf eingesetzte Ringlein, bietet eine Steinplatte zu Mailand; wir werden diesen ringförmigen Zusätzen auch bei der Weiterbildung dieses Schlingen- zum Geflechtornament wieder begegnen. (Nr. 5.)

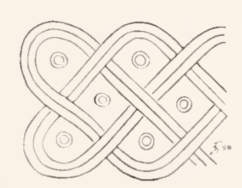
Das Zweiriemengeflecht, schon bei Assyrern, Hethitern, in der minoisch-kretischen, dann der koptischen, ferner der dänischen, angelsächsischen Kunst vorkommend, findet sich bei den Langobarden außerordentlich häufig. Auch der romanische Stil hat diesen Zierat rezipiert, in Italien, Frankreich wie den Gebieten deutscher Zunge. Ebenfalls häufig sind langobardische Skulpturen mit Geflechten, die aus drei, vier, fünf oder gar sechs Riemen bestehend gedacht sind. Auch diese Gebilde sind als Prinzip uralt: Beispiel ein assyrischer Zylinder von Aïdin zu Paris mit dem Vierriemengeflecht.


Nr. 4. S. MAURICE

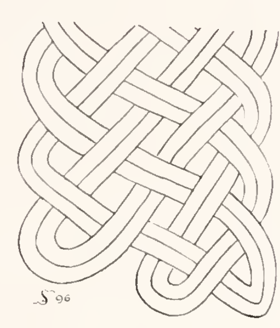

Nr. 5. MAILAND

Eine langobardische Variante mit eingeschobenen Ringlein bietet die Sammlung zu Mailand; ein Beispiel des Sechsriemengeflechts aus Pavia bildet eine Säule im Civico Museo dieser Stadt. (Nr. 6 und 7).

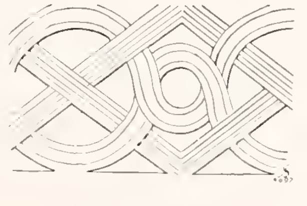
Aus der Verbindung eines Gebildes in der Gestalt eines arabischen 8 geht hervor das Achtergeflecht, ebenfalls eine uralte Erfindung auf assyrischen Zylindern wie altgermanischen Kunsterzeugnissen[1]) schon nachweisbar. Eine kompliziertere Form, bezw. durch eine Art Verdoppelung entstandene Variante sieht man noch an den Wandflächen der frühgotischen Chorstühle von Spalatro, also im 13. Jahrhundert. In ähnlicher Weise kommt noch in später Zeit vor das mit Kreuzschlingen durchschossene Kreisgeflecht; eine mit Saum versehene Variante von Wae bietet Seesselberg.[2])


Nr. 6. MAILAND (BRERA)

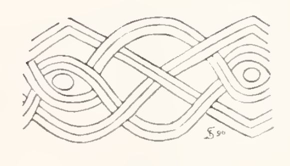
Ein Kreisgeflecht, mit Rautengeflecht durchschossen, hat der Künstler des Grabsteins des Senator zu Pavia gebildet; es ist von außerordentlicher Feinheit und Regelmäßigkeit. Nicht dasselbe ist zu sagen von einer Variante mit kleinen in die ovalen Zwischenräume eingeschriebenen Perlen zu Mailand. (Nr. 8 und 9.)


Nr. 7. PAVIA

Das Rautengeflecht mit Halbkreisen sieht man an einer Skulptur des Museo Civico zu Bologna und vielen anderen italischen Skulpturen der langobardischen Epoche; ferner in Žažvić (Kroatien). Rautengeflechte, mit Ringen durchschossen, schmücken zahlreiche Steindenkmäler Schottlands, ferner z. B. das romanische Reliquiar Nantelms zu Saint-Maurice im Wallis (Anfang des 13. Jahrhunderts). Eine Variante aus Schwarzrheindorf bildet Ebe (S. 85) ab. Ein doppeltes Rautengeflecht mit eingesetzten Ringen ist auf einem Sarkophagdeckel, der im Kreuzgang des Seminars zu Venedig gefunden worden ist, zu sehen. Zwei Varianten von Rautengeflechten mit einwärts geöffneten Halbkreisen — ich bin mir der Unzulänglichkeit jeder Beschreibung bewußt —, findet man abgebildet bei Seesselberg;[3]) es sind nordische Belege aus Lund, wahrscheinlich aus dem 12. Jahrhundert.



Nr. 8. PAVIA


Nr. 9. MAILAND

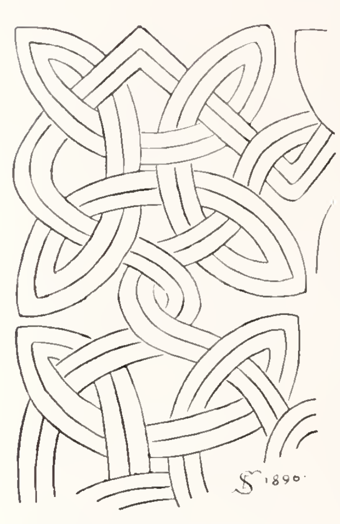
Die Netzornamente sind weitverbreitet gewesen: in beiden Residenzen der Lango-

[1]) Alamannisches Silberblech aus Seengen in Zürich.

[2]) Tafel XII. 2

[3]) Tafel XVII.

bardenkönige findet man Beispiele; die Ecklösung des Motivs zeigt eine Platte des Museums zu Pavia. (Nr. 10.) Das Vierecknetz ist neuerdings auch in Rom, zu S. Maria in Cannapara zum Vorschein gekommen.



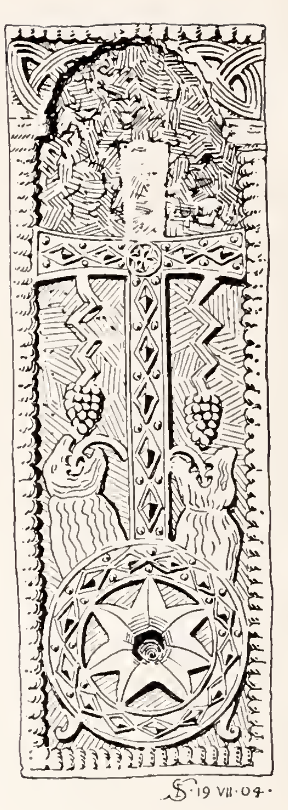
Nr. 10. PAVIA (civico museo)

Als Korbboden bezeichnen wir vergleichsweise und in Ermangelung eines bessern Namens ein feldfüllendes konzentrisches Ornament; in einfachster Form fanden wie es seither im Lateran[1]) im Typus von S. Oreste zu Venedig (Museo Civico), im Typus von Trastevere zu Murano, Venedig und Castel Sant'Elia,[2]) in komplizierterer Gestalt auf dem Aventin, zu S. Sabina wieder.[3]) (Abb. Beil. S. I.)

Die Krabben, welche einen Bogen, Kreis, eine Fläche oder einen Giebel begleiten, kehren an unzähligen langobardischen Skulpturen wieder; so u. a. an einem Steinfragment der Cancelli von Aosta, im Kreuzgang der Kathedrale. Östlich finden wir sie im Frühmittelalter zu Žažvić[4]), westlich in romanischer Zeit bis Noyon verbreitet.

Unter den Ornamenten vegetabilischen Ursprungs spielen Ranken und Blätter, Rosetten, sowie rohe Lilien eine bedeutende Rolle; nur vereinzelt fanden wir die Kürbisblume, die prächtige gelbe Riesenglocke, die heute noch in der Umgegend vielfach wächst, auf langobardischen Skulpturen zu Aosta. Ein Beispiel sieht der Leser auf unserer Abbildung 11 (im Reif unter dem Kreuz); ein zweites ist im Domkreuzgang von Aosta eingemauert.

Ebenda findet man die Radblume, während die Radranke außer auf den früher schon genannten Fragmenten sich findet zu Bologna (Kreuz im Museo Civico) und Ravenna (Sarkophag). Dieses Motiv, durch Nebeneinanderreihung zum Netz erweitert, hat auch ein Bildhauer zu Castel Sant Elia verwendet.



Nr. 11. AOSTA
(Gemmenkreuz, Trauben, Drachen, Kürbisblumen

Die Weintraube, wohl meist Füllfigur, ab und zu aber wohl mit symbolischer Bedeutung, findet sich sehr häufig; u. a. auch in S. Sabina auf dem Aventin, in S. Maria in Cannapara und in Aosta. Außer dem vielverbreiteten, mit Riemengeflecht bedeckten Kreuz kommt vereinzelt auch das Gemmenkreuz vor, freilich in einer Gegend die politisch gar nicht oder nur sehr kurze Zeit den Langobarden unterworfen war.

Menschliche Darstellungen sind stets sehr roh; ob ein paar, ehemals im Hof der Ambrosiana aufgestellte Steinstatuen langobardisch oder romanische Arbeit sind, wage ich nicht zu entscheiden.

Tierfiguren sind etwas häufiger: zu Vittorito findet man Lamm und Adler, zu Aosta Lamm, Hirsch und Schlange, zu Mailand (Ambrosiana) den Adler.

Wenn diese Zeilen dazu beitragen, daß unserem Gegenstand weitere Aufmerksamkeit geschenkt wird, ist ihr Zweck erreicht. Noch unzählige Denkmäler der hier geschilderten Gattung sind unerforscht und unveröffentlicht[5]) und unzählige birgt noch der Boden.[6])

[1]) Dehio Tafel 30.
[2]) Ambo, abg. Revue Encyclopédique 1899, S 200
[3]) Das mittlere Motiv unten auf unserer Abbildung.
[4]) Starohrvatska Prosvjeta . . . . u Kninu. God. II Br. 2. Kninu 1896, S. 120.

[5]) z. B. in Aosta im Korridor des Hauses 12, rue de Sales, im Kreuzgang der Kathedrale u. s w.; das Relief der rue Humbert 8 hier nach Originalaufnahme des Verf. abg. in Nr. 11.
[6]) Die ausgegrabenen Fragmente von Norba Not. degli Scavi 1901, S. 545; andere aus Vittorito in Arte 1904, S. 406 u. 407.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer; Verlag der Gesellschaft für christl. Kunst, G. m. b. H.
Druck von Alphons Bruckmann — Sämtliche in München.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Zur XI. Generalversammlung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst in Trier.

a) Programm.

Sonntag den 2. Oktober. Abends 8 Uhr: Begrüßungsfeier im großen Saale des Kath. Vereinshauses Treviris, Jakobsstraße 29.

Montag den 3. Oktober. Vormittags 9¼ Uhr: Pontifikal-Amt im Dome. Vormittags 11 Uhr: Festversammlung im Kath. Bürgerverein, Viehmarkt 14. Nachmittags 3 Uhr: Eröffnung des Diözesanmuseums, Besichtigung der Denkmäler der Stadt. Nachmittags 5 Uhr: Vorstandssitzung im Kath. Bürgerverein. Abends 8 Uhr: Festessen im Kath. Bürgerverein.

Dienstag den 4. Oktober. Vormittag 9 Uhr: Generalversammlung im Kath. Bürgerverein Nachmittag: Besichtigung der Denkmäler der Stadt. Abends: Abschiedsversammlung im Kath. Bürgerverein.

b) Tagesordnung
der Generalversammlung am 4. Oktober.

Begrüßung.
Berichterstattung über Geschäfts- und Kassaführung und Bericht der Revisoren.
Wahl zum Vorstande und Wahl der Revisoren pro 1905.
Beratung über Zeit und Ort der nächsten Generalversammlung.
Berichterstattung und Beschlußfassung über die eingelaufenen Anträge (vgl. unten).
Bericht über die Tätigkeit der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.

c) Bemerkungen.

Anträge sind schriftlich unter kurzer Begründung bis längstens 15. Sept. an den Vorstand (München, Karlstr. 6) zu richten. — Zur Begrüßungsfeier und Festversammlung, ferner zu den übrigen festlichen Veranstaltungen sind alle Freunde christlicher Kunst willkommen. Die Beteiligung von Damen an diesen Veranstaltungen ist erwünscht. — Zur Generalversammlung (4. Okt., vorm. 9 Uhr) haben nur Mitglieder Zutritt. — Den Mitgliedern der Gesellschaft wird gegen Ausweis im Bureau des Lokalkomitees (Simeonsstr. 55) eine Karte verabfolgt, welche für die Dauer der Generalversammlung zum freien Besuch der altrömischen Denkmäler, des Provinzialmuseums, der Domschatzkammer und des Diözesanmuseums, der Stadtbibliothek und der Krausschen Sammlung im Roten Hause berechtigt. Nichtmitglieder können dieselbe Karte zum Preise von 1 Mark erwerben. — Anmeldungen und Wünsche betreffend Wohnung und Teilnahme am Festessen wolle man bis zum 29. Sept. an das obenerwähnte Bureau des Lokalkomitees richten.

Die III. Ausstellung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst. Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst veranstaltete für die Zeit vom 15. Aug. bis 25. September in Regensburg im Zusammenhang mit der 51. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands eine größere Ausstellung von neuen Werken christlicher Kunst, an der sich auch Künstler beteiligen konnten, welche der Gesellschaft nicht angehören. Der Eröffnungsakt gestaltete sich zu einer erhebenden Feier, welcher der Hochw. Herr Weihbischof Freiherr von Ow, Generalvikar Prälat Dr. Leitner, Dompropst Dr. Kagerer, ein Vertreter der kgl. Kreisregierung, der Bürgermeister und Vertreter des Lokalkomitees zur Vorbereitung der Katholikenversammlung anwohnten. An der Ausstellung, die einen sehr befriedigenden Eindruck machte, beteiligten sich 89 Künstler mit 225 Werken. — Wir werden in einigen der nächsten Hefte einen ausführlicheren Bericht und eine größere Reihe von Abbildungen bringen.

Konkurrenz. Am 1. Okt. läuft der Termin für eine von der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst ausgeschriebene Ideenkonkurrenz für den Neubau einer Kirche zu Ingolstadt ab. Für Prämiierung der besten Entwürfe ist ein Gesamtbetrag von 1000 Mark ausgesetzt. Das Resultat der Konkurrenz werden wir baldmöglichst veröffentlichen.

Die Magdalenenkirche in Straßburg. Einen schweren Verlust erlitt die christliche Kunst durch den Brand, dem die Magdalenenkirche zu Straßburg in der Nacht vom 6.—7. August zum Opfer fiel. Der prachtvolle Hauptaltar und die Nebenaltäre, die herrlichen Wandgemälde von Feuerstein, die unersetzlichen Glasfenster des Chores und fast der ganze innere Schmuck der Kirche sind vernichtet. Aus dem Zyklus der Feuersteinschen Bilder vom Jahre 1887 enthält die I. Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst die Abbildung: »Magdalena und ihre Gefährten landen in der Provence«. Ferner enthält Lieferung IV des Werkes: »Christliche Kunst« in Mehrfarbendruck zwei Feuersteinsche Flügelbilder von einem der verbrannten Seitenaltäre: »Eva« und »Unbefleckte Empfängnis«.

Die christliche Kunst auf der Katholikenversammlung zu Regensburg. Die 51. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands faßte in Sachen der christlichen Kunst vier Beschlüsse. Der erste betrifft die Förderung christlicher Kunst und Künstler überhaupt; der zweite empfiehlt den Beitritt zur Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst; der dritte wendet seine Sympathie dem Albrecht Dürer-Verein zu, einer Vereinigung von katholischen Kunststudierenden an der Akademie der bildenden Künste in München; der vierte wünscht Förderung der selbständig schaffenden christlichen Kunst durch die Zeitungen und periodischen Zeitschriften.

Die XII. Jahresmappe (1904) der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst. Die neueste Mappe weist wieder eine große Reichhaltigkeit auf. Sie enthält 40 Abbildungen, darunter 11 Foliotafeln. Vertreten sind die Künstler: Baumhauer, Brandstetter, Prof. Delug, Feldmann, Max Heilmaier, Prof. A. Heß, Hieronymi, Immenkamp, Kau, Lamers, Lohr, Neuböck, Scheel, Schmautz, Prof. Balthasar Schmitt, Prof. Jos. Schmitz, Schott, Schumacher, Schurr, Told, Überbacher, Weißenfels. — Die Auswahl wurde vorgenommen von den Juroren pro 1903: Angermair, Bachmann, Bradl, Buscher, A. Frank, Guntermann, Matthäus Schiestl, Staudhamer. Den Text verfaßte Dr. J B. Damrich. — Mit der Versendung der Mappe wurde bereits angefangen.

Ständige christliche Kunstausstellung Freier Eintritt! In den Ausstellungsräumen der Gesellschaft für christliche Kunst (München, Karlstr. 6) befindet sich gegenwärtig eine größere Anzahl von Originalwerken der Plastik und Malerei.

Zu unseren Bildern. Die Abbildung auf Seite 20 ist dem bei F. Bruckmann erschienenen Prachtwerk: »Der Neubau des Bayerischen Nationalmuseums« entnommen, auf das wir noch näher zurückkommen werden. Es ist die Partie über dem Haupteingang des Nationalmuseums mit der Bronze-Statue des Gründers, König Maximilian II. von Bayern. Die Statue ist von Professor Pruska modelliert. — Im vorigen Jahre fand eine Kon-

kurrenz für Herstellung eines Wittelsbacher-Brunnendenkmals in Passau statt, bei welcher 24 Modelle eingereicht wurden. Das Preisgericht bezeichnete den Seite 21 abgebildeten Entwurf von Jakob Bradl (München) als den geeignetsten. Das Denkmal wird auf dem Residenzplatz vor dem bischöflichen Palais und dem Domchor Aufstellung finden; der Platz wird vorher entsprechend reguliert und architektonisch ausgestaltet. Die landschaftlich herrliche Dreiflüssestadt erhält an diesem Kunstwerk einen hervorragenden Schmuck. Das Denkmal zeichnet sich durch einen überaus feinen Aufbau aus und wird sich in die Umgebung trefflich einfügen. — George Frederik Watts, einer der größten Maler Englands, ist am 1. Juli im Alter von 87 Jahren zu London gestorben. Er war geboren zu London am 23. Februar 1817. Auf dem Kontinent sind seine Werke selten. Die Neue Pinakothek in München besitzt seit 1893 ein sehr gutes und charakteristisches Werk von ihm, das auf Seite 23 abgebildet ist. Sehr seelenvoll stellt der Künstler den Tod des Kriegers dar, dem das Bewußtsein, ruhmreich und für ein hohes Ideal, dessen beseligendes Wirken der Künstler im Frauenantlitz verkörpert, zu sterben, den letzten Atemzug verklärt. — Auf S. 19 bringen wir eine Ansicht aus Trier, ein höchst malerisches, künstlerisch wie historisch gleich anregendes Bild. Wie auf S. 24 erwähnt ist, veranstaltet die städtische Verwaltung in Trier eine photographische Aufnahme sämtlicher Kunstdenkmäler der Stadt, was als ein höchst nachahmenswertes Unternehmen zu begrüßen ist. Die Sammlung, von der bereits gegen 400 mustergültige, von dem Kgl. Zeichenlehrer H. Deuser ausgeführte Aufnahmen vorliegen, wird in der Stadtbibliothek jedermann zum Studium zugänglich sein.

Das II. Heft bringt mehrere Abbildungen nach Dürer und eine Reihe Plastiken und Gemälde der gegenwärtigen religiösen und profanen Kunst.

Die Hefte III und IV werden u. a. eine Serie religiöser Kunstwerke von der III. Ausstellung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst in Regensburg bieten.

BÜCHERSCHAU

Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance von Heinr. Wölfflin. — Mit 112 erläuternden Abbildungen. III. Aufl. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann.

In wenigen Jahren wurden zwei Auflagen dieses Werkes vergriffen, das zu jenen Büchern gehört, die man nicht nur einmal liest, sondern immer wieder vornimmt, um sich davon anregen zu lassen. Unleugbar hat dieses Werk schon bisher einer aufs wahrhaft Künstlerische ausgehenden Betrachtungsweise der älteren Kunst erheblich Vorschub geleistet. Der Autor beleuchtet die italienische Hochrenaissance und stützt seine Darlegungen auf gute Abbildungen der markantesten Schöpfungen jener Zeit. Eine Äußerung, welche der Verfasser auf ein anderes Buch anwendet, gilt auch von seiner eigenen Arbeit: er befleißt sich einer Behandlungsweise des Stoffes, »die nicht nur in der Breite neuen Materials sich ausdehnt, sondern ein Stück weit in die Tiefe führt.« Er beschränkt seine Untersuchungen auf die großen mittelitalienischen Meister und stellt im ersten Teil des Buches die historische Entwicklung, im zweiten Teil die ästhetischen Gesichtspunkte in den Vordergrund der Betrachtung. Um die hervorragendsten Künstler dieser Glanzzeit der Kunst ganz zu verstehen, muß man sich mit den Bedingungen ihres Werdens vertraut machen. Deshalb greift Wölfflin zunächst nicht nur in einem einleitenden Abschnitt, sondern auch bei der Besprechung des Entwicklungsganges der Hauptvertreter der klassischen Kunst Italiens auf die Blütezeit der Frührenaissance zurück, ohne welche Lionardo, Michelangelo, Raffael, Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto so wie sie geworden sind, nicht denkbar wären. Klar wird in aller Kürze dargelegt, was diese Größten jenem Abschnitt der Kunstentwicklung verdankten, den sie in ihren Lernjahren vorfanden, und was sie aus sich hinzugaben und wie durch dieses Neue, das mit der ganzen Zeitrichtung harmonierte, die damalige italienische Kunst zu höchster Abgeklärtheit gelangte. Mit Vergnügen wird — um nur eines herauszugreifen — nicht nur der lerneifrige Kunstfreund, sondern auch der reife Künstler den Abschnitt über die neue Bildform lesen. Unter »Bildform« ist zu verstehen »die Art, wie das gegebene Objekt für das Auge als Bild zurecht gemacht wird, wobei der Begriff ‚Bildform' eine Anwendung auf das ganze Gebiet der sehbaren Künste gestattet«. Gerade das ist ein höchst wichtiges formales Element in der Kunst; leider aber herrscht hierüber unter einem großen Teil der Künstlerschaft und der Tageskritik ein zu geringes Verständnis, was mit anderem dazu führte, daß angesichts der Verwilderung der Bildform von manchen sonst besonnenen Kunstfreunden die ganze moderne Kunst abgelehnt wurde. Die bildmäßige Verarbeitung der dargestellten Objekte hat um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert eine bedeutende Wandlung erfahren; anders wird die Flächenbehandlung, die Linienführung, das Verhältnis der Figur zum Raum und Bildrand, die Verteilung der Lichter und Schatten. Unter Führung der großen Meister vom Anfang des 16. Jahrhunderts wird alles vereinfacht, geklärt, beruhigt. Eine Haupteigentümlichkeit dieser Periode aber ist die Bereicherung der körperlichen Bewegung und zwar nicht etwa durch rein äußerliche Bewegungsmotive, sondern durch Steigerung der Ausdrucksfähigkeit der Gliedmaßen von innen heraus. Das Auge lernte das Viele einheitlich zusammensehen, die Teile zu einer notwendigen Einheit zusammenbeziehen. — Das Buch wirkt gegenüber der bloß kunstgeschichtlichen oder rein theoretisierenden Behandlung der Kunstwerke geradezu befreiend. Es ist ohne Einseitigkeit, aber mit Wärme für das Beste und Größte in der Kunst geschrieben; auch besitzt es den Vorzug eines schönen Stiles. m.

Vom Gebiet der kirchlichen Kunst. Von Msgr. Dr Johann Graus. — 220 Seiten Text und 99 Abbildungen auf 20 Tafeln — 4 Mark. Graz, Styria.

Das Buch enthält Abhandlungen, welche der Verfasser in verschiedenen Jahrgängen des von ihm redigierten Seckauer »Kirchenschmuck« veröffentlichte. Es ist nur zu begrüßen, daß diese Aufsätze nun in Buchform erschienen; denn die behandelten Themen sind von Wichtigkeit für die heutige kirchliche Bautätigkeit und der Autor beherrscht nicht nur das Gebiet der christlichen Baugeschichte, sondern er versteht es auch, die Vergangenheit unbefangen und mit voller Würdigung der praktischen und künstlerischen Rücksichten und mit klarem Blick für die Gegenwart zu betrachten. Der Verfasser geht der Entwicklung des Kirchengrundrisses nach, führt in die kirchliche Bautradition hinsichtlich der Zentralbauten ein, wirft einen Blick auf die Stile vorchristlicher Zeiten und behandelt in längeren Darlegungen die Stellung der Kirche zur Kunst und zu den Stilen, speziell zur Renaissance und legt schließlich die Entwicklung und Bedeutung der einschiffigen Kirchenanlage dar. Jedem der besprochenen Stile gegenüber wird entschieden die Berücksichtigung des Kultbedürfnisses als erste Pflicht des Architekten betont. — Ganz besonderes aktuelles Interesse bietet die Abhandlung: »Die einschiffige Kirchenanlage in ihrer Entwicklung und Bedeutung«, der 60 sehr instruktive Abbildungen beigegeben sind. Sehr gut wird betont, daß

die Ausbildung des Innenraums wegen des Kultbedürfnisses über jene der Baukonstruktion zu heben sei. Sodann wird der Wunsch ausgesprochen, daß die kirchlich bestellten Männer »um ihre eigene Sache auf dem Kunstgebiet sich kümmern, daher insbesondere darin wohl unterrichtet seien, welche Anlagen, welche Kunstformen speziell des Kults wegen geschaffen wurden und dem Bedürfnis desselben am besten entsprechen« (S. 219). Mit Wärme wird sodann auseinandergesetzt, daß auch die Gotik einschiffige und im Grundriß ebenso schön als praktisch angeordnete Kirchenbauten sehr wohl zuläßt. Schließlich wird dieser Überzeugung Nachdruck verliehen durch den Hinweis auf Schöpfungen zweier hervorragender Gotiker unserer Tage, des Professors Georg von Hauberrisser und des Regierungs- und Baurates Hasak. S. St.

Bei der Redaktion eingegangene Bücher, Zeitschriften und Kunstblätter, deren Besprechung sich die Redaktion vorbehält:

Borrmann und Neuwirth, Geschichte der Baukunst. I. Borrmann. Die Baukunst des Altertums und des Islam im Mittelalter. Mit 285 Abbildungen brosch. M. 9.—. Leipzig 1904. E. A. Seemann.

Boesking, J. C. H. Zur Reform der einfachen Wohnungseinrichtung. Mit 2 Tafeln nach Entwürfen von Prof. H. van de Velde. M. 1.— Bremen 1903. Gustav Winter.

Essen, Dr. Wilh. Leitfaden der Kunstgeschichte. 9. verbess. und vermehrte Auflage. G. D. Baedeker.

Cartlidge, S J. Deutsch von Otto Marpurg. Ölmalerei. M. 1.20. Ravensburg, Otto Maier.

Die Alte Pinakothek in München. 100 Photographiedrucke. M. 3.50. München, Georg C. Steinicke.

Endres, Dr. Jos. Ant. Das St. Jakobsportal in Regensburg. Mit Abbildungen. M. 7.50. Kempten, Jos. Köselsche Buchhdlg.

Fäh, Dr. Adolf. Geschichte der bildenden Künste. 2. verbesserte und erweiterte Auflage, mit einem Titelbilde, 36 Tafeln und 940 Abbildungen im Texte. M. 20.40. Freiburg i Br. 1903. Herdersche Verlagshandlung.

Geschichte der kathol. Kirche, v. Prof. Dr. J. P. Kirsch und Prof. Dr. V. Luksch. Herausgegeben von der österreichischen Leo-Gesellschaft. Vollständig in circa 25 Lieferungen. Lieferung M. 1.—. München, Allgem. Verlagsgesellschaft.

Geschichte der modernen Kunst, Bd. IV. Karl Eugen Schmidt, Französische Plastik und Architektur. M. 3.—. Leipzig, E. A. Seemann.

Grethleins praktische Hausbibliothek, Bd. IX. Gg. Günzel, Die Amateurphotographie. Mit 116 Abbildungen. In Leinwand geb. M. 1.—. Leipzig, Konrad Grethlein's Verlag.

Herzensergießungen eines kunstliebenden Kloster-Bruders. Brosch. M. 3.—. Jena, Eugen Diederichs.

Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. Bd. I. Raffael, mit 202 Abbildungen. Bd. II. Rembrandt, mit 405 Abbildungen. Bd. III. Tizian mit 230 Abbildungen. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt.

Koch, David. Ludwig Richter. Ein Künstler für das deutsche Volk. Mit 108 Abbildungen und Vignetten nach Gemälden, Radierungen, Zeichnungen und Holzschnitten. Stuttgart 1903. J. F. Steinkopf.

Kralik, Rich. von. Die ästhetischen und historischen Grundlagen der modernen Kunst. M. 2.50. Wien, Anton Schroll & Co.

Kunststätten, Berühmte. Bd. 23 G. Biermann, Verona. Mit 125 Abbildungen. M. 3.—. Bd. 24. Max Gg. Zimmermann, Sizilien I, die Griechenstädte. Mit 102 Abbildungen M. 3.—. Leipzig, E. A. Seemann.

Leixner, Otto von. Zum Kampfe gegen den Schmutz in Wort und Bild (Sozialer Fortschritt, Nr. 10). Preis pro Heft 15 Pf. Leipzig 1904. Felix Dietrich.

Lennartz, Josef von. Die Kunst- und Reliquienschätze des Kaiserdoms zu Aachen Mit Abbildungen. 10. erweiterte Auflage M. —.50. Aachen, Jos. Kessels.

Mappe, Die. Illustrierte Zeitschrift f. Malerei. Heft V. August 1904 München, G. D. W. Callwey.

Max, Gabr. von, Professor. Christus als Arzt. Gravüre. Bildgröße 47×69 cm, Kartongröße 90 cm hoch und 120 cm breit. Subskr.-Preis M. 30.—. Prag, Nikolaus Lehmann.

Meister der Farbe, Europäische Kunst der Gegenwart. 1904. Jährlich 12 Hefte à M. 3—. Jahrespreis 24 Mark. Leipzig, E. A. Seemann.

Musenalmanach deutscher Hochschüler 1904. Geb. M. 2.50. München, Allgem. Verlagsgesellschaft.

Olsen, Bernhard Die Arbeiten der Hamburgischen Goldschmiede Jakob Mores Vater und Sohn für die dänischen Könige Frederik II. und Christian IV. Hamburg 1903. Verlagsanstalt und Druckerei, Aktien-Gesellschaft (vorm. J. F. Richter).

Ostwald, W. Malerbriefe, Beiträge zur Theorie und Praxis der Malerei. Broschiert M. 3.—. Leipzig 1904. S. Hirzel.

Salzer, Prof. Dr. Anselm. Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur. Vollständig in 20 Lieferungen à M. 1.—. München, Allgemeine Verlagsgesellschaft.

Sammlung Göschen. Nr. 189. Arnold, Die Kultur der Renaissance. Gebunden 80 Pf. Leipzig 1904. G. J. Göschensche Verlagshandlung.

Sauerlandt, Max. Die Bildwerke des Giovanni Pisano. Mit 31 Abbildungen. Kartoniert M. 3.60. Düsseldorf und Leipzig, Karl Rob. Langewiesche.

(Fortsetzung folgt in Heft 2.)

ZEITSCHRIFTEN

Archiv für christliche Kunst. Organ des Rottenburger Diözesanvereins. — Nr. 7. Über die Fortschritte in der Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts. Noch einige Bilder der Immaculata — Das Rationale in der abendländischen Kirche. — Nr. 8. Paramentenpracht in deutschen Franziskanerkonventen und der Kampf gegen sie. — Ein Gang durch restaurierte Kirchen. — Ergänzungen zu dem Artikel über Löwe und Hund an den Sakramentshäuschen. — Das Rationale in der abendländischen Kirche. — 3 Abb.

Der Kunstfreund. Herausgegeben vom Verein für Kirchenkunst und Gewerbe. — Nr. 7. Ein bemalter deutscher Buchschnitt. — Martin Knoller. — Über Kirchen und Bilder der hl. Anna in Tirol. — Das Antlitz des Heilands in der bildenden Kunst der italienischen Renaissance — Der Kelch als legendarisches Abzeichen auf Heiligenbildern — Über Leistungen des Kunstdrucks in der Gegenwart — 7 Abbildungen.

Kirchenschmuck Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstgeschichte. — Nr. 6. S. Maria im Ährenkleid und die Madonna cum cohazono vom Mailänder Dom. — Der Hauptaltar von Carpiano — Ausstellung liturgischer Paramente. — 8 Abbildungen — Nr. 7. Professor Ludwig Seitz und sein religiöses Kunstschaffen. — 2 Abbildungen.

Zeitschrift für christliche Kunst. Herausgegeben von Professor Dr. Alexander Schnütgen. — Heft 5. Raphaels heilige Cäcilia. — Der mittelalterliche Tragaltar. — Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1902. — 4 Abbildungen.

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G. IN MÜNCHEN

Soeben ist erschienen:

DIE KLASSISCHE KUNST

Eine Einführung in die italienische Renaissance von HEINRICH WÖLFFLIN

Dritte, verbesserte Auflage

Ein stattlicher Band in Groß-Oktavformat, mit 114 Abbildungen

Geschmackvoll und dauerhaft gebunden 10 M.

Aus den zahlreichen Urteilen der Kritik, die einstimmig den Wert dieses hervorragenden Buches anerkannt haben, mögen folgende hier Platz finden:

Ein Werk, das die ausgefahrenen Geleise der bisherigen Kunstbeschreibung total verlassen hat und neue Bahnen verheißungsvoll eröffnet. An feinsinniger, von künstlerischem Empfinden geleiteter Behandlung des Stoffes wie an Schönheit der Diktion und an Gedankenfülle dürfte es unter den Publikationen der letzten Jahre vielleicht die erste Stelle einnehmen.

Germania.

Es war mir wirklich beim Studium des Buches oft, als würden Schleier hinweggezogen, die das Geheimste der Kunst verhüllten .... Sozusagen jedes Wort in diesem Buche ist eine neue Wahrheit, und alle seine Wahrheiten sind so schlicht und schön und dabei so überzeugend gesagt, daß man sie nicht umschreiben und zusammenfassen kann, sondern daß man einfach den Rat erteilen muß: Nehmt und lest und laßt euch von einem bevorzugtesten Führer durch das Reich der Kunst Italiens auf ihre Höhepunkte geleiten, und laßt euch für das, was ihr schon hundertmal gesehen habt, die Augen öffnen zu neuer Erkenntnis und neuem Genusse.

National-Zeitung.

Wir wüßten kaum eine Schrift, die geeigneter wäre, gebildete Kunstfreunde in die Seele einer vergangenen Kunstperiode einzuführen. Um so mehr als die für Untersuchungen dieser Art unumgänglichen Abbildungen der in Betracht kommenden Kunstwerke dem Buche in hinreichender Zahl beigegeben sind. Wir hoffen, es werden auch die Künstler an ihm Freude haben. Es bedeutet einen guten Schritt vorwärts.

Dr. H. Hirth in der „Kunst für Alle“.

Was ich diesem Buche an Klärung meiner Ansichten über die Italienische Renaissance verdanke, übersteigt alles, was ich jemals einem kunstgeschichtlichen Werke zu verdanken hatte .... ich weiß mir zur Zeit kein Buch, das den unterrichteten Kunstliebhaber weiter zu fördern vermöchte als dies.

Ed. Engels in der Münchner Zeitung.

INSERATE haben in der „CHRISTLICHEN KUNST“ durch die große Verbreitung und den kaufkräftigen und vornehmen Leserkreis den denkbar günstigsten Erfolg. Preis für die 4gespaltene Nonpareillezeile oder deren Raum 50 Pfg., bei größeren Aufträgen nach Tarif, bei Dauer-Aufträgen höchster Rabatt.
Geschäftsstelle „Die christliche Kunst“, München, Karlstr. 6.

Natur und Kultur.

Illustr. Zeitschrift für Schule und Leben.
2 Jahrg. München, Viktoriastr. 4. Monatl. 2 H. à 32 S., viertelj. 2 Mk.
Natur und Kultur wendet sich nur an das gläubige Publikum und bittet um dessen tatkräftige Unterstützung durch Abonnement und Insertion.
Vom kgl. Bayer. u. Kgl. Sächs. Unterrichtsministerium amtlich empfohlen.
Probehefte gratis und franko.

Kgl. Bayer. Hof-Turmuhrenfabrik

Lorenz Förster, Nürnberg,
Bayreutherstraße 19.
Fabrikation und Lieferung von Uhren für Kirchen, Rat- u. Schulhäuser und sonstige Gebäude
Günstige Zahlungsbedingungen.

Verlagsanstalt vorm. G. J. MANZ, Regensburg

Karl Atz, Priester u. k. k. Konservator der Kunstdenkmale zu Terlan:

Die christliche Kunst in Wort und Bild

oder:
Praktisches Handbuch zur Erforschung und Erhaltung der Kunstdenkmale
mit mancherlei Fingerzeigen bei Restaurierungen u. neuen Werken. Dritte, gänzlich umgearbeitete Auflage mit 1009 Illustrationen. 555 Seiten. 4⁰. 1899. M. 12.—, in elegantem Halbfranzband M. 15.—

Vorstehendes Werk dient vorzugsweise dem Priester, ferner aber auch dem Architekten, Baumeister, Bildhauer, Maler, Kunsthandwerker, sowie Altertumsforscher, Bibliotheken und Kunstliebhabern als praktisches Nachschlagebuch.



Das Harmonium im häuslichen Kreise ist vermöge des Zaubers, den es ausübt, so hoch zu preisen, daß überall da, wo nur einiger Musiksinn und die sonstige materielle Möglichkeit ist, ein solches Instrument zur Verschönerung des Lebens vorhanden sein sollte.



Harmoniums

m. wundervollem Orgelton (amerikan. Saugsystem) für **Salon, Kirchen** und **Schulen** zum Preise von 78 Mk., 120 Mk., 150 Mk. bis 1200 Mk. empfiehlt
Aloys Maier in Fulda, Hoflieferant
Harmonium-Magazin (gegr. 1846)
Illustr. Kataloge **gratis.** Harmonium-Schule u. 96 leichte Vortragsstücke zu jedem Harmonium **unentgeltlich. — Ratenzahlungen** von **10 Mark** monatlich an. — Vorzugs-Bar-Rabatt.

Verlag von FERDINAND SCHÖNINGH in Paderborn

Praktische Ratschläge über kirchliche Gebäude, Kirchengeräte und Paramente. Von Pf. **J. Gerhardy.** 258 S. gr. 8⁰. br. M. 2.80, geb. M. 3.80.
Jeder praktische Seelsorger wird das Buch mit Interesse lesen und mit Nutzen gebrauchen. (Pastoralbl. f. Ermland.)

Die Entwicklung der Architektur in Deutschland von den ersten Anfängen bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. Von **J. Schneidersmann,** Reg.-Baufuhrer. 53 S. gr. 8⁰. M. 1.—
Gewährt einen guten Ueberblick der erhaltenen Baudenkmale und kann daher empfohlen werden. (Bautechniker.)

Entwurf einer Aesthetik der Natur und Kunst von Dr. **Anton Kirstein,** Professor. 332 S. gr. 8⁰. br. M. 4.80, geb. M. 5.80.
Die anziehende Darstellung ist recht geeignet, zur Würdigung des Schönen zu erziehen und den Leser geistig zu veredeln. (Gymnasium.)

Die Osiander'sche Kunststickerei-Anstalt

Kgl. Württ. Hoflieft.

in **Ravensburg** (Württemberg)

liefert



Paramente und Fahnen

nach Entwürfen von ersten Künstlern, in nur durchaus solider und kunstvoller Ausführung zu reellsten und billigsten Preisen.
Prämiiert: Rom, Ulm, Wien, München, Nürnberg, Chicago, Stuttgart.

Goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft.

Illustrierte Kataloge und Ansichtssendungen franko.

Kunstlehre in fünf Teilen gr.8°.

Von G. Gietmann S. J. und J. Sörensen S. J.

I. Allgemeine Ästhetik. Von G. Gietmann S. J. Mit 11 Abbildg. M. 4.20; geb. in Halbfranz M. 6.–.
II. Poetik und Mimik. Von G. Gietmann S. J. Mit 7 Abbildungen. M. 6.–; geb. M. 8.–.
III. Musik-Ästhetik. Von G. Gietmann S. J. Mit 6 Abbildungen. M. 4.40; geb. M. 6.20.
IV. Malerei, Bildnerei und schmückende Kunst. Von J. Sörensen S. J. Mit 2 Farbendrucken und 92 Abbildg. auf 40 Tafeln. M. 6.–; geb. M. 8.–.
V. Ästhetik der Baukunst. Von G. Gietmann S. J. Mit 26 Tfl. und 100 Abb. im Text. M. 6.–; geb. M. 8.–.

Verlag von Herder in Freiburg i. Br.

In unserem Verlage ist erschienen:

„DIE KGL. ALTE PINAKOTHEK“

100 Photographiedrucke n. d. Originalen in ganz vorzüglicher Wiedergabe

Blattgr. 27×33. Hocheleg. Prachtband. M. 3.50

Georg C. Steinicke



München
Lindwurmstr. 5a

Soeben erscheint Antiqu.-Katalog 6

„Kunst- und Kulturgeschichte“

Buchhandlung Michael Seitz, Augsburg (Domplatz)

Werke in künstlerischer Ausstattung

Seelengärtlein, Das. Vollständiges Gebetbuch für kathol. Christen, aus den schönsten deutschen Gebeten des Mittelalters zusammengestellt. Mit 85 Holzschnitten alter Meister. 3 Aufl. 16°. (XX, 226 S.) Brosch. M. 6.–, in Ldr. gebd. M. 9.–, mit reichgepreßter goldener Decke nach Virgil Solis und ziseliertem Sternschn. M. 11.–, mit Beschlägen M. 16.–.

Ein geradezu prächtig ausgestattetes Werk mit den kernigen tiefreligiösen Gebeten unserer Vorfahren, die wir heute noch ob ihrer Innigkeit bewundern und gerne nachfühlen und nachbeten.

— Das kleine. 5. Aufl. (XII, 547 S.) 32°. Brosch. M. 3.–, gebd. in Ldr. m. Goldpressung M. 5.–, mit ziseliertem Sternschnitt M. 6.50, in hell Kalbldr. oder schwarz Chagrin mit Goldsternen M. 8.–.

Jahrbüchern, Aus den, des Klosters Maria Mai (Kloster Maihingen) im Rieß. Aufzeichnungen der Priorin Walpurgis Schefflerin über die Geschicke ihres Konventes im Jahre 1525. Eine Quellenschrift zur Geschichte des Bauernkrieges im nordöstlichen Schwaben. 4°. (40 S. mit Titelbild und 4 Illustrationen [nach alten Codices]). M. 1.20.

Bassano, Gen.-Def. P. **Daniel v.,** Das Geheimnis der göttlichen Liebe in der geistlichen Vereinigung. Ein katholisches Gebetbuch, verfaßt und dem hl. Vater Leo XIII. anläßlich seines 50jährigen Priesterjubiläums gewidmet. Mit Erlaubnis des Verfassers aus dem Italienischen übersetzt von P. Benedictus Bechte. (XVI, 384 S.) 16°. M. 3.–; ff. gebd. in Call. M. 4.–, in Ldr. M. 5.–.

Dieses vom Beichtvater des hl. Vaters verfaßte Gebetbuch hat sehr schönen Inhalt und findet allgemein Anklang!

Catholicum Romanum, d. i. vollständiges römisch-katholisches Gebetbuch. Mit oberhirtlicher Approbation und 25 Vollbildern. (XXIV, 471 S.) 16°. Brosch. (M. 15.–) M. 8.–; gebd. in Ldr. mit Rotschnitt (M. 20.–) M. 10.–, mit ziselierten Goldsternen (statt M. 25.–) M. 12.–.

Ein deutsches Prachtgebetbuch mit Randverzierungen und 25 Vollbildern. Ein besonders hübsches Braut- und Firmungsgeschenk! Der herabgesetzte Preis gilt nur für die hiefür bestimmte Partie. Wenn dieselbe vergriffen, so tritt der frühere Ladenpreis wieder ein! Reichere Bände bis zu M. 500.–.

Gayer, Hofkaplan, **Adolph,** Das hochheilige Denkmal göttlicher Liebe. Erwägungen über das heiligste Altarsakrament in Gebetsweisen für die Verehrer des allerheiligsten Sakraments. Mit Titelbild. (XVI, 400 S.) 8°. Brosch. M. 2.–, gebd. in Call. M. 3.–, in Ldr. M. 3.80.

Brod, Das tägliche. (Reizend nettes Miniatur-Gebetbuch. [6×7 cm]). Vierte mit 8 Dürer'schen Holzschnitten vermehrte Auflage 1896. (VIII, 376 S.) 64°. M. 1.–; gebd. in Ldr. und Rotschnitt M. 2.–, in Ldr. mit gold Monogr. und zisel. Goldsternen M. 3.–.

Officium parvum Beatae Mariae Virginis. S. Pii V. Pont. Max. jussu ed. et Clementis VIII. et Urbani VIII. auctoritate recognitum. Ed. III. (XII, 98 S.) 32°. 50 Pfg., gebd. in Call. M. 1.–, in Ldr. Mk. 1.20, in ff. Ldr. mit Goldpr. M. 3.–.

Bäumer, P. **Suitbert,** O. S. B., Johannes Mabillon. Ein Lebens- und Literaturbild aus dem XVII. und XVIII. Jahrhundert. (IX, 270 S.) 8°. Brosch. M. 3.50, gebd. Halbfrz. M. 5.20.

Brentano, Clem. v., Die Chronik des fahrenden Schülers, erstlich beschrieben v. d. weil. Meister Cl. v. B. Mit Vorwort, Anmerkungen u. Erläuterungen v. P. Wilh. Kreiten, S. J. Mit 6 Bildertaf. von Meister Ritter v. Steinle. Prachtausgabe mit japanes. Papierumschlag und gold. Initialen. M. 10.–.

— — Volksausgabe. In altdeutscher Ausstattung und 6 Bildertafeln. (IV, 99 S.) Lex.-8°. M. 3.–. gebd. in Call. m. Goldpr. M. 5.–

Das Neue Testament unseres Herrn Jesus Christus, enthaltend die vier hl. Evangelien, Apostelgeschichte, Apostelbriefe und Geheime Offenbarung nach der Vulgata übersetzt und mit Einleitungen, Anmerkungen und den wichtigsten Parallelen versehen von Dr. P. Beda Grunoll O. S. B. Mit Approbationen. 32°. 850 S., 3 Karten, hochfein gebd. (Brauttestament) in imitiert Lederschnittband, in Kalbleder ziseliertem Schnitt, Klausuren oder in ff. Ldr., Goldpressung nach venetian. Muster M. 10.–.



Ebner & Reicheneder

Rahmenfabrik

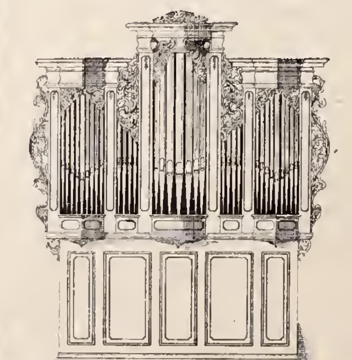
München, Liebigstr. 4

Kunstgewerbliche Werkstätten für feine, vornehme Bildereinrahmungen

ORGELBAU

von

Willibald Siemann



nach pneumatischem bewährtem System, mit Kegelladen
Reparaturen billigst

München
Steinheilstr. Nr. 7

VERMISCHTE NACHRICHTEN

In den Ausstellungsräumen der Gesellschaft für christliche Kunst (freier Eintritt!) waren u. a. in letzterer Zeit zwei hochinteressante Kunstwerke zu sehen, nämlich ein Bildnis Papst Pius X. von Professor Paul Beckert (Berlin) und der bischöfliche Thronstuhl für den Dom in Bamberg von den Meistern Prof. L. Romeis, Prof. Pruska und Harrach. Die koloristische Behandlung des Papstbildes ist sehr originell und von eigenartiger, mystischer Wirkung. In weißer Soutane steht der hl. Vater voll Güte und Gottvertrauen mit aufwärts gerichtetem Blicke da, während dräuende Wolken im Hintergrund über St. Peter hinziehen. — Gleichzeitig stellte unser Künstler zwei Bildnisse Sr. Eminenz des Kardinals Kopp von Breslau aus. — Der Bischofsstuhl ist ein Geschenk des Bamberger Domkapitels an den Hochwürdigsten Herrn Erzbischof Dr. Joseph von Schork zu seinem 70. Geburtstag.

Geheimrat Professor Dr. Franz von Reber, Direktor der kgl. Zentralgemäldegalerien in München, feiert am 10. November in voller Frische und Schaffenskraft seinen 70. Geburtstag.

Die Vereinigung der Kunstfreunde (Berlin, Jahresbeitrag 20 Mk.), die ihren Mitgliedern jährlich eine Reproduktion eines Kunstwerkes und im dritten Jahre eine Prämie nach freier Auswahl aus dem Gesamtverlag liefert, hat im letzten Jahr wieder eine größere Anzahl Nummern hergestellt; u. a. eine Reihe von Kaiserporträts, ein Bild von Menzel, zwei Interieurs von Nic. Lancret, Meissoniers »Leser«, Claus Meyers »Holländische Schänke«; Landschaften von Jul Rollmann, Karl Böhme. Oswald Achenbach, Paul Flickel, Friedrich Preller, Karl Raupp, Graf Seckendorff, Miniaturbildchen von Splitgerber; ferner Bilder von M. Gaisser (Archivar), Alb. Aublet, Lieck und Carstens (Kredenztisch).

Der Christliche Kunstverein der Diözese Seckau versendet den Bericht über das Vereinsjahr 1903. Der Verein sucht innerhalb eines engeren Kreises der christlichen Kunst zu dienen durch Ratschläge bei Neuanschaffungen und Restaurationen, durch die Zeitschrift: »Der Kirchenschmuck« und durch öffentliche populärwissenschaftliche Vorträge über Kunst und Kunstgeschichte; seine Wirksamkeit hat also innige Berührungspunkte mit dem Programm, das die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst im großen ausführt, weshalb ihm bester Erfolg zu wünschen ist.

Die III. Ausstellung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst in Regensburg wurde am 25. September geschlossen. Der Besuch kann als ein reger bezeichnet werden. Die Ausstellungsleitung war bestrebt, auch die studierende Jugend für die Ausstellung zu interessieren und so für die erhabene Kunst zu gewinnen. Und das ganz mit Recht; denn soll es mit unserer Kunst gründlich besser werden, so muß schon in der Jugend das Bewußtsein geweckt werden, daß zu jenen geistigen Interessen, welche die gebildeten Kreise in ihrem eigenen Innern zu pflegen und im Volk zu verbreiten haben, auch die Kunst und speziell die christliche Kunst gehört. Solche christliche Kunstausstellungen, wie jene in Regensburg war, können von großem erzieherischen Werte sein, besonders wenn die Besucher nicht so fast als Richter durch die Räume wandeln, als vielmehr von dem Wunsche beseelt sind, mit der heutigen Künstlerschaft in Konnex zu gelangen. — Ankäufe von einiger Bedeutung wurden nicht gemacht. Mögen die Aussteller für ihre Opfer dadurch entschädigt werden, daß ihnen aus Anlaß der Ausstellung Aufträge zufließen!

Ein Gutachten über kirchliche Kunstfragen. Im Dezember vorigen Jahres verfaßte Mgr. Dr. Johann Graus in Graz im Auftrag der kirchlichen Obrigkeit ein Gutachten über das Verhältnis der kirchlichen Kunst zur gegenwärtigen Kunstübung und speziell zu den auffälligeren Erscheinungen derselben, das die Billigung der österr. Bischofkonferenz vom vorigen Februar fand und nunmehr in der Öffentlichkeit bekannt und viel besprochen wurde. Da in der Einleitung des Gutachtens in bester Absicht der Ausdruck »Sezession« in einer mehr im Volk üblichen als streng sachgemäßen und für alle sezessionistischen Vereinigungen, auch außerhalb Wiens, zutreffenden Weise umschrieben ist und diese Definition immerhin mißverstanden werden konnte, so fanden zum Teil auch andere Stellen des Gutachtens in der Öffentlichkeit eine Interpretation, welche dem Zusammenhang und insbesondere den Absichten des Urhebers keineswegs entspricht. Die Tendenz des Verfassers, der kein Gegner der heutigen Kunst ist, war, wie aus dem Zusammenhange sich herausfühlen läßt und wie Mgr. Graus nachträglich ausdrücklich öffentlich erklären ließ, gerade diese: »eine ungerechte oder voreilige Verurteilung moderner Kunstwerke vom kirchlichen Standpunkte aus zu verhüten und nur jene Grundsätze aufzustellen, nach denen unzweifelhaft für den Kultus und die Erbauung des Volkes taugliche Kunstwerke geschaffen werden müssen. Das kann aber in jedem Stil, auch im modernen, erreicht werden. Ein richtiges Urteil über neue Kunstwerke kann nur von Fall zu Fall erfolgen«. — Im Gutachten heißt es u. a.: »Mit Stilwahl und Stilbildung hat sich unsere heilige Kirche niemals abgegeben, von ihrem ersten Auftreten her, als ihre Apostel in die ganze Welt hinausgingen, um allen Völkern das Heil zu bringen und keine Volks- und Zeitrichtung von des Schöpfers Pflanzung auszuschließen.« An einer anderen Stelle betont der Verfasser: »Eine Entscheidung oder Verwahrung von Seite der kirchlichen Obrigkeit gegen eine Kunstrichtung scheint mir . . . dem Geiste der katholischen Kirche und der Würde derselben nicht entsprechend« — Unter Berufung auf obiges Gutachten kann man also ganz entschieden nicht behaupten, daß »der Klerus« sich »gegen die Sezession« ausgesprochen habe oder dagegen Front machen müsse. Dem Klerus ist es ganz gleichgültig, zu welchen Gruppen die Künstler sich vereinigen, er beurteilt die Künstler nach ihren Leistungen und wünscht allen Künstlern höchstes und reinstes Streben nach der Kunst sowie besten geistigen und materiellen Erfolg. Daß aber auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst nur jener Künstler etwas Gediegenes schaffen kann, der sich innerlich für sie qualifiziert, ist wohl selbstverständlich; diese innere Qualifikation ist jedoch von den kunsttechnischen Strömungen unabhängig.

Die XII. Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst gelangt infolge im letzten Moment eingetretener technischer Schwierigkeiten bei Herstellung des Umschlags erst von Ende Oktober ab zur Versendung (vgl. Heft I, Beilage).

XI. Generalversammlung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst. Die Generalversammlung in Trier (2.—4. Oktober) verlief segensreich und glänzend. Trier gewährte der Generalversammlung eine Aufnahme, die alles Erwarten weit übertraf und trug zur inneren Stärkung der Gesellschaft in hohem Grade bei. Schon die Begrüßungsfeier war herrlich; zur Festsitzung und zum Festmahl fanden sich die Spitzen der geistlichen und weltlichen Behörden ein; die Generalversammlung selbst verlief im ganzen ohne tiefere Mißklänge und bot ein durchaus

befriedigendes Resultat. Die Wahl zur Vorstandschaft, die auf Verlangen des Vorstandes in diesem Jahre durch Zettel vorgenommen wurde, gestaltete sich zu einem vollen Vertrauensvotum für den bisherigen Vorstand. Im übrigen wollen wir unserem verehrten Mitarbeiter, der über die Generalversammlung ausführlich berichten wird, nicht vorgreifen.

Konkurrenz für die neu zu errichtende St Antoniuskirche zu Ingolstadt. — Auf das Konkurrenzausschreiben der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst zur Erlangung von Bauplänen zu obigem Zweck liefen 19 Projekte ein, die ausnahmslos als tüchtige, zum Teil als sehr schätzenswerte Arbeiten zu bezeichnen sind. Die Kennworte sind: 1. St. Antonius I; — 2. Neues aus Altem; — 3. Tilly; — 4. Frühromanischer Backsteinbau; — 5. St. Antonius III; — 6. Ad Dei laudem; 7. 30. September 1904; — 8. 105000 Mark; — 9. Hallenbau; — 10. St. Antonius II; — 11. Vorskizze; — 12. 13. Juni; — 13. Kreuzblume; — 14. Dem Herrn zur Ehr; — 15. Deutsche Frührenaissance; — 16. Z·ntralanlage; — 17. Zwillingshelm; — 18. D. D. D. D. (Domum Dei decet decor); — 19. Zwei verschlungene Kreise. — Die Jury trat am 18. Oktober im Bureau der Gesellschaft zusammen. Sie bestand aus den Künstlern: Professor Gabriel von Seidl, Architekt Bauer, Joseph Huber, Max Heilmaier, Albertshofer; ferner gehörte ihr an Pfarrer Schöninger aus Söflingen, und zur Beratung war beigezogen der Bauherr, geistl. Rat Werthmüller aus Ingolstadt. — Nach eingehenden Beratungen erfolgte die endgültige Abstimmung, welche folgendes Resultat ergab: Für den ersten Preis zu 500 Mark erhielt sämtliche Stimmen der Entwurf mit dem Motto »Kreuzblume«. Die Eröffnung des Couverts ergab als Autor den Architekten Michael Kurz in Vilsbiburg. Bezüglich eines zweiten und dritten Preises, die im Ausschreiben vorgesehen waren, einigte man sich dahin, daß zwei gleiche Preise zu je 250 Mark verteilt werden sollten und zwar auf die Projekte: »St. Antonius I« und »105000 Mark«; ersteres stammt von Architekt G. Hauberrisser in Regensburg, letzteres von den Architekten Rank in München.

Ankäufe von Kunstwerken durch den bayerischen Staat anläßlich der Ausstellungen im kgl. Glaspalast und im kgl. Kunstausstellungsgebäude zu München im Jahre 1904. — Aus dem Glaspalast wurden erworben: Alexander von Wagner: Dämmerung auf der Pußta; — Karl Seiler: Offizier vom Dienst; — Franz Türcke: Herbsttag in der Havelebene; — Fritz Douzette: Sommerlust; — Walter Geffcken: Der Hofmarschall; — Paul Hey: Herbst; — Paul Hey: Winter; — Rudolf Willmann: Stilleben (Zitronen und Silberbecher); — Robert Wellmann: Abend im Sabinergebirge; — Georg Schildknecht: Kopf einer Bauernfrau; — Otto Gampert: Der Inn bei Mühldorf; — Hugo Mühlig: In den Dünen (Aquarell); — Robert Weise: Familienbildnis; — August von Brandis: Durchblick (Interieur); — Jan van Essen: Panorama in Holland; — Claus Meyer: Bei den Beguinen; — Heinrich Rasch: Ein Sonntagnachmittag auf der Insel Alsen; — René Reinicke: Lebensabend (Gouache). — In der Ausstellung der Münchener Sezession (resp. des deutschen Künstlerbundes) wurden angekauft: Max Kuschel: Nymphenraub; — Richard Kaiser: Landschaft am Bodensee; — Franz Stuck: Die Gratulantin; — Julius Diez: Der Kuppler (Aquarell); — Albert von Keller: Kassandra; — Albert von Keller: Madeleine G.; — Ludwig Dill: Pappelwald; — Fritz Overbeck: Im Moor. — Von Sr. Kgl. Hoheit dem Prinzregenten wurden gekauft: Alice Léotard: Das ist er selbst! Paul Höcker: Holländerin; — Ludwig von Zumbusch: Der Säugling.

Wilhelm von Kaulbach. — Anläßlich des 100. Geburtstages Wilhelms von Kaulbach fand an seinem reichgeschmückten Grabe auf dem südlichen Friedhof zu München am 15. Oktober eine Trauerkundgebung statt, an welcher sich die Vertretung der Stadt mit den beiden Bürgermeistern und den Vorständen des Gemeindekollegiums an der Spitze, die Münchener und auswärtige Künstlerschaft, die Studierenden der Akademie u. s. w. beteiligten. — Kaulbach ist am 15. Oktober

1804 (nach anderen 1805) zu Arolsen geboren. Er wurde in Düsseldorf Schüler des Cornelius und folgte diesem im Jahre 1826 nach München, wo er bis zu seinem Tode (7. April 1874) verblieb. Sein Leben war überreich an Erfolgen. Seine Glanzzeit fiel in die Periode, da man der religiösen Kunst das Todesurteil gesprochen und die »Geschichtsmalerei« als die eigentliche und einzige Aufgabe der Kunst pries. Am Schluß seiner Tätigkeit sah er noch das Ende der »Geschichtsmalerei« herannahen. Er selbst übte sie in großen und in ihrer Art glänzenden Schöpfungen, wie: »Die Hunnenschlacht«, »Der Turmbau zu Babel«, »Die Götter Griechenlands«, »Das Zeitalter der Reformation«, »Die Zerstörung Jerusalems«, »Die Schlacht bei Salamis«, »Nero«. Auch zahlreiche andere Werke schuf er. War sein Ruhm zu seinen Lebzeiten aufs höchste gestiegen, so sank er nach dem Tode des Meisters über Gebühr tief. Kaulbach war ein höchst geschickter Zeichner, der durch Glätte und Gefälligkeit der Form, gewandte und wirksame Komposition und geistreichelnde Erfindung imponierte und der Menge bald durch einen Zug von Frivolität, bald durch antikirchliche Tendenz schmeichelte.

BÜCHERSCHAU

Geschichte der bildenden Künste. Zweite, verbesserte und erweiterte Auflage Mit einem Titelbilde, 36 Tafeln und 940 Abb. im Texte. Von Dr. Adolf Fäh. — Freiburg i. Br. 1903. 25 Mark.

Der Grundriß der Geschichte der bildenden Künste von Dr. A Fäh erfuhr bei seinem Erscheinen die günstigste Aufnahme, so daß es für die 2. Auflage dieses Werkes, das nun unter dem Titel »Geschichte der bildenden Künste« vollständig vorliegt, einer besonderen Empfehlung nicht bedarf. Letzteres umso weniger, als die Durcharbeitung und erhebliche Erweiterung des Textes dem Buche nur vorteilhaft ist und außerdem auch das schon vorher reiche Illustrationsmaterial verbessert und vermehrt wurde. Die Brauchbarkeit dieser Auflage wird besonders dadurch erhöht, daß auch die Kunst des 19. Jahrhunderts in einem dem Gesamtplan des Werkes entsprechenden Umfange Berücksichtigung fand. Diesem für uns doch ganz besonders wichtigen Abschnitt der Kunstentwicklung sind 59 Seiten gewidmet und man muß es begrüßen, daß gerade diesem Teile ein sehr reicher Bildschmuck beigegeben wurde. Als gründlich geschulter und vorurteilsfreier Kunsthistoriker weiß der Verfasser auch die neuere Kunst richtig zu würdigen. Der großen Schwierigkeit, das Riesenmaterial einer allgemeinen Kunstgeschichte in einen immerhin engeren Rahmen zusammenzufassen, aus demselben überall das Wesentliche und Charakteristische zu einem richtigen Gesamtbilde zu verarbeiten, wurde der Verfasser vollauf gerecht und die Klarheit des Stils erleichtert die Lektüre. S. St.

Unsre Taufnamen. Ein Büchlein fürs katholische Haus. Von Albert Schütte. Laumann in Dülmen. 1904.

Anläßlich der Spendung des Taufsakramentes wird dem Täufling ein Name beigelegt; die Art, wie dies nach unserem Taufritus geschieht, weist auf die ältesten Zeiten zurück. Die Katechumenen gaben schon einige Zeit vor der Taufe, wohl bereits bei ihrer Anmeldung zum christlichen Unterricht, ihre Namen an In den ersten Jahrhunderten behielten die Christen auch nach ihrer Bekehrung ihre bisherigen Namen bei. Jedoch seit dem 3. Jahrhundert geschah es häufiger, daß man sich schon vor der Taufe einen neuen Namen beilegte, mit welchem alsdann der Übertretende bei der Taufe genannt wurde und den er fortan beibehielt. Bei der Taufe der Kinder wurde der Taufname ohne weiteres zum Eigennamen. Es ist bei uns, entsprechend dem dringenden Wunsch der Kirche, längst allgemein üblich, jedem Täufling den Namen eines Heiligen beizugeben. Der weltliche Familienname reiht uns in die bürgerliche Gesellschaft ein; ähnlich werden jene, welche durch die Taufe in Christo wiedergeboren sind, durch den Heiligen-Namen Angehörige des Reiches Christi, der Gemeinschaft der Heiligen. Dementsprechend wird auch in der Messe für die Verstorbenen und in allen liturgischen Gebeten nur der Taufname jener Personen genannt, für welche gebetet wird. Aber auch noch

eine andere geistige Beziehung schließt der Taufname in sich. Der Christ soll stets an die Tugenden jenes Heiligen gemahnt werden, dessen Namen er trägt, und soll diesem Namen durch einen gottgefälligen Lebenswandel Ehre machen; er soll seinem Namenspatron als seinem Fürsprecher in besonderer Zärtlichkeit zugetan sein. Damit aber die Gläubigen dieser Bedeutung ihres Taufnamens zu genügen vermögen, müssen sie auch in das Leben ihrer Schutzheiligen eingeführt sein. Leider ist die Kenntnis der Legende im Volk recht gering und immer mehr im Abnehmen begriffen; unzählige wissen soviel wie nichts von jenen erhabenen Personen, nach denen sie seit der Taufe benannt werden Obengenanntes Büchlein könnte hierin aufklärend wirken und somit gewiß vielen Nutzen stiften. Es hat für die Massenverbreitung den Vorzug der Kürze, Klarheit und Billigkeit und ist bei aller Knappheit hinreichend ausführlich. Geschichtliches und Legendarisches ist gebührend auseinandergehalten. Auch dem Geistlichen wird das Werkchen als Nachschlagebuch oft gute und rasche Dienste tun, weshalb es in jeder Sakristei wohl am Platze wäre. Das Verständnis der Heiligengeschichte gehört mit zum Verständnis der christlichen Kunstwerke Die Statuen und Bilder der Heiligen werden für das Volk erst Geist und Leben, wenn es mit dem Wirken und Leiden der Dargestellten vertraut ist. Wenn wir darum einen Wunsch äußern dürfen, so wäre es der, daß in eine Neuauflage des Büchleins eine kurze Angabe der Embleme Aufnahme finden möchte, die den Heiligen auf Abbildungen beigegeben zu werden pflegen; eine sachliche Erklärung hiezu wird meistens nicht nötig sein, da gewöhnlich die biographischen Angaben den Schlüssel zur Erklärung enthalten. -h-

Bei der Redaktion eingegange Bücher, Zeitschriften und Kunstblätter, deren Besprechung sich die Redaktion vorbehält

Czobel, Stef. von. Die Entwicklung der Religionsbegriffe als Grundlage einer progressiven Religion. Bd. 1 u. 2 M. 20.—. Lotus-Verl. Leipzig.

Franko-Germanus. Frankreichs Versündigungen an Kirche und Christenheit (843—1904). 2. Aufl. M. 2.20. München, Jos. Rothsche Verlagsbuchhandl.

Haide C. zur. Der Strahl, nach d. 37. Aufl. bearb. Dtsch. Ausgabe von M. K. Monlaur. M. 1.80, in Geschenkband M. 2.50. München, Rothsche Verlagsbuchhandl.

Knackfuß. Künstlermonographien. Bd. LXXII Segantini von Marcel Montandon; mit 97 Abbild. und vier farb. Einschaltbildern. M. 4.—. Bielefeld, Velhagen & Klasing.

Künstlerische Grabdenkmale, Ser. III, 42 photogr. Aufnahmen auf 30 Blättern, in Mappe M. 20.—. Wien, Ant. Schroll & Co.

Mittnacht, Dr. Freiherr von. Erinnerungen an Bismarck. 2. Aufl. M. 1.50 Stuttgart, J. G. Cottasche Buchh. Nachf.

Schubring, Paul. Das italienische Grabmal der Frührenaissance. Mit 40 Tafeln und 50 Abbildungen im Text, in Mappe M. 18.—. Berlin, Otto Baumgärtel.

Schütte, Albert. Unsere Taufnamen. M. —.75. Dülmen 1904. A. Laumannsche Buchhdlg.

Schwind, Moritz von. Das Märchen von den Sieben Raben und der Treuen Schwester. Herausgegeben vom Kunstwart. M. 1.50. Gg D. W. Callwey, München.

— — Die schöne Melusine. Herausgegeben vom Kunstwart. M. 2.—. München, Gg. D. W. Callwey.

(Fortsetzung folgt in Heft 3.)

ZEITSCHRIFTEN

Archiv für christliche Kunst. Organ des Rottenburger Diözesanvereins. — Nr. 9. Professor Dr. Rohr in Breslau berichtet über die »Große Berliner Kunstausstellung und die christliche Kunst«. — Der Redakteur des »Archiv«, Pfarrer Detzel, setzt seinen »Gang durch restaurierte Kirchen« fort und flicht in die Besprechung mannigfache Winke und Erörterungen von allgemeiner Bedeutung ein. — Die gelehrte Abhandlung des Franziskanerpaters Beda Kleinschmidt in Amaseno über das Rationale in der abendländischen Kirche kommt zum Abschluß. — Dazu kommt die Besprechung des Buches: »Das Rituale von St. Florian aus dem 12. Jahrhundert«, herausgegeben von Ad. Franz. — Eine Beilage bringt Abbildungen zweier Glasgemälde.

Christliche Kunstblätter. Organ des Linzer Diözesankunstvereins. — Nr. 9. Zur Verzierung der Weihwasserbehältnisse. — Beschreibung der Kirche in Garsten. — Christliches Kunstleben in der Diözese Linz. — Miszellen. — 1 Abbildung.

Der Kunstfreund. Herausgegeben vom Verein für Kirchenkunst und Gewerbe in Tirol und Vorarlberg. — Nr. 8. Architekt Peter von Stadl behandelt die Allerheiligen- oder St. Magdalenakapelle an der Südostecke des ehemals um die Pfarrkirche zu Hall in Tirol gelegenen Friedhofes. — Von Dr. Franz Innerhofer erfahren wir »Altes und Neues aus Schenna bei Meran«. — Ein Beitrag zur Biographie des Malers Karl Blaas stammt von Friedrich R. von Lama in Rom. — Verschiedene Mitteilungen. — 4 Abbildungen im Text. — Nr. 9. »Die Immakulata in der Kunst« wird von A. E. besprochen. — Dann folgt die Fortsetzung des Artikels: »Altes und Neues aus Schenna bei Meran«; ferner Fortsetzung der Beiträge über Karl Blaas. — Ph. Schumacher bespricht die III. Ausstellung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst in Regensburg. — Mitteilungen über Kunst und darauf bezügliche Literatur. — 4 Abbildungen.

Kirchenschmuck. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstgeschichte. — Nr. 9 Professor Ludwig Seitz und sein religiöses Kunstschaffen (Schluß.) — Die Brünner Madonna im Aehrenkleid. — Buchbesprechungen. — Kleine Mitteilungen. — 5 Abbildungen.

Zeitschrift für christliche Kunst. Herausgegeben von Professor Dr. Alexander Schnütgen. — Heft 6. Schluß des Aufsatzes über den mittelalterlichen Tragaltar von P. Beda Kleinschmidt. — Ferner gelangt zum Abschluß die Abhandlung Franz Gerh. Cremers: »Zur Darstellung des Nackten in der bildenden Kunst und die Modellfrage.« — Der Herausgeber Prof. Dr. Alexander Schnütgen setzt seine Besprechung der kunsthistorischen Ausstellung in Düsseldorf 1902 fort. — »Zur marianischen Symbolik des spätern Mittelalters« verbreitet sich Dr. Philipp M. Halm in scharfsinniger Weise. — Misericordiabilder von K. Atz. — Bücherschau. — 7 Abbildungen. — — Heft 7. Die Wiederherstellung der ehemaligen Stiftskirche zu Schwarz-Rheindorf, von Ludw. Artz. — Fortsetzung der Abhandlung über die marianische Symbolik des späteren Mittelalters, von Dr. Phil. M. Halm. — Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1902, XXVII; von A. Schnütgen. — Bücherschau. — 10 Abbildungen.

PRAKTISCHE WINKE

Unter dieser Rubrik werden sachkundige Mitarbeiter auf Anfragen aus unserem Abonnentenkreis gerne über alle in das Kunstgebiet einschlägigen Materien praktischer Natur Aufschluß geben Anfragen wollen an die Redaktion (München, Promenadeplatz 3/IV) gerichtet werden.

GEBHARDT-AUSSTELLUNG ZU BERLIN

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee).

Im Berliner Künstlerhause fand vom 2. Oktober bis zum 4. November d. Js. eine Ausstellung von Werken Eduard von Gebhardts statt. Die Bedeutung dieses Künstlers, die den näheren Kennern seit langem klar ist, und die verhältnismäßig geringe Berühmtheit dieses Namens in weiteren Kreisen veranlassen uns, seiner Ausstellung einige besondere Worte zu widmen, obschon sie im ganzen nicht an das heranreicht, was man von ihm bereits wissen konnte.

Aus der bekannten Biographie des Künstlers interessiert uns hier besonders folgendes. Sein Geburtsjahr ist 1838, seine Heimat die russische Ostseeprovinz Esthland. Damit erklärt sich bereits einiges Eigentümliche der Ausstellung. Eine große Zahl von Studienköpfen und ausgeführten porträtartigen Darstellungen esthischer Bauern erinnert uns an des Künstlers Heimat. Ferner sind bekanntlich die russischen Ostseeprovinzen ein Hauptsitz des von der Union der evangelischen Kirchen unabhängigen Luthertums. Dadurch mag sich nun auch eine etwas herbe und strenge Eigentümlichkeit der Gebhardtschen Gemälde erklären; und die ausgestellte charakteristische Porträtskizze eines lutherischen Geistlichen läßt uns Schlüsse auf das ziehen, was der Künstler daheim an derartigen Einwirkungen erlebt haben mag. Er ist selber aus einem Pfarrershause hervorgegangen. Seine künstlerischen Studien machte er in St. Petersburg, in Karlsruhe und besonders zuletzt in Düsseldorf. Hier ist er geblieben, und zwar nicht nur im örtlichen Sinne, sondern auch in dem einer sachlichen Zugehörigkeit zur Düsseldorfer Tradition. Seit 1873 versieht er eine Professur an der dortigen Akademie. In mehreren Gebäuden der Stadt sind Gemälde von ihm auch zur Innenausstattung verwertet, namentlich in der Friedenskirche. Außerdem hat er unter anderem Gemälde für das Kloster zu Lokkum gearbeitet, zu denen sich Studien ebenfalls auf der Ausstellung finden.

Seine größeren Werke, zum Teil aus öffentlichen Galerien bekannt, sind einerseits Bilder aus dem Neuen Testament und andererseits hauptsächlich Bilder aus der Reformationszeit. Genau genommen bilden jedoch diese beiden Gruppen nur eine einzige Gesamtgruppe. Man weiß bereits längst, daß der Künstler seine biblischen Stoffe in die Kulturformen der sogenannten altdeutschen Zeit hineinstellt; insbesondere sind seine Figuren Träger altdeutscher Tracht. Damit würde allein noch keine Ausschließung aus dem Kreise der religiösen Kunst gegeben sein; und der Einwand, daß die biblischen Personen nun einmal nicht in einer solchen Umgebung gestanden sind, würde für sich allein nur einer von den äußerlichsten Einwänden gegen die Freiheit der Phantasie sein. Allein es kommen dabei noch andere Momente in Betracht.

Das Hauptstück der Ausstellung ist der Originalkarton zu dem Bild »Andächtige Zuhörer bei der Bergpredigt« in der Friedenskirche zu Düsseldorf. Daran reihen sich noch zwei Dutzend Studien zu demselben Bild. Das Auffälligste an jenem Karton ist die Beschränkung auf einen Ausschnitt aus der zuhörenden Menge: wir sehen mehrere Gruppen von Personen, auch einen Bauernwagen, auf dem eine Kranke gebracht wurde u. s. w.; die Person des Predigers erschließen wir nur aus seinen Wirkungen auf die Menge. Etwas Geheimnisvolles ist damit allerdings gegeben; doch hat es der Künstler gerade für einen der wenigst geheimnisvollen Vorgänge aus der Religionsgeschichte in Anwendung gebracht. Unter den Studienskizzen sind einige geradezu meisterhafte Einzelstücke. So namentlich die sehr junge »Mutter mit Kind«, dann ein oder der andere männliche Studienkopf, ferner ein Mann, der einen Baum erklettert hat und sich an diesem anhält, und besonders eine echt altdeutsche »Frau in weißer Haube«.

An zweiter Stelle möchten wir das in Privatbesitz befindliche ausgeführte Gemälde hervorheben: »Christus mit den Jüngern im Meeressturm«. Durch zweierlei ragt das Bild ganz besonders hervor: einerseits durch die virtuose Veranschaulichung der Sturmgewalt und andererseits durch den Gegensatz zwischen dem energisch ernsten Manne des Glaubens und den kleingläubigen Jüngern. Christus ist hier so recht als ein Mensch aufgefaßt, an dem sich die schwächeren Menschen stärken können. Eine Studie zu dem Bilde, der Kopf Christi, zeigt diese Eigenart noch etwas weniger, ohne jedoch dafür einen anderen Zug hineinzubringen.

An dritter Stelle stehen uns einige biblische Scenen. Zwei solche: »Christus und Nikodemus« und »Die Jünger von Emaus« sind eigentlich doch mehr Interieur- und Genrestücke, aber ausgezeichnete; das letztgenannte gibt das Ideal einer altdeutschen Bauernstube wieder; das erstgenannte ist so recht eines der im besten Sinne psychologischen Werke des Meisters. »Christus vor Pilatus« macht mindestens den Eindruck eines noch unfertigen Gemäldes; in jedem Fall aber wirkt es schon dadurch etwas befremdend, daß kein rechter Mittelpunkt da ist, und daß namentlich Jesus, selbst als »Armer Sünder« aufgefaßt, nichts von einer besonderen Größe zeigt.

An vierter Stelle der Aufzählung nach, aber beinahe an erster dem Range nach, möchten wir eine Anzahl von Studienköpfen und ähnlichen Werken nennen, teils biblischen, teils weltlichen. Die Darstellungen wirken zum Teil schon durch den überaus sympathischen Eindruck der wiedergegebenen Gesichter günstig; so namentlich zwei Figurenbilder, die sich sonst zu Kettwig im Privatbesitze befinden. Allerdings wirkt der Künstler keineswegs etwa durch sympathische Objekte allein; namentlich die Charakterisierung von Physiognomien steht bei ihm so hoch, daß wir ihn geradezu als einen der eigenartigsten Porträtisten auffassen können.

Dazu nun die ganze Fülle seiner Technik! Sie ist sehr umfassend, namentlich was lebhaft bewegte Stellungen betrifft; der Gesichtsausdruck ist bei männlichen Gesichtern ziemlich abwechslungsvoll, bei weiblichen und kindlichen Gesichtern etwas einförmiger. Im einzelnen erwähnen wir ein Gruppenbild aus »Johannes der Täufer« (ein Greis wird von zwei jungen Personen dem Täufer entgegengeführt); dann die aus mehreren Skizzen bestehende Studie zur Transfiguration; eine ähnliche Studie zur Heilung des Besessenen; endlich ein sehr eindrucksvoller geldzählender Mann als Studie zu dem Bilde »Christus reinigt den Tempel«. Aus den weltlichen Stücken heben wir besonders hervor: eine altdeutsche Edeldame, den Studienkopf Josef Siebold, sodann zwei Porträtstudien, von denen die eine wahrscheinlich ein in das Gewand eines mittelalterlichen Knappen gestecktes Wesen von heute ist, und neben den schon erwähnten esthischen Bauern eine prächtige Studie einer Art protzenhaften Mannes, wie denn der Künstler überhaupt derlei seelische Züge besonders gut auszusprechen versteht.

Einige Photographien nach Werken, die nicht ausgestellt sind, vervollständigen das Ensemble. Auch hier einige weltliche neben biblischen Stücken, allerdings ohne einen Tiefgang dieser Unterscheidung. Einen besonders sympathischen Eindruck machen die drei nähenden altdeutschen Frauen, bezeichnet »Bei der Arbeit«. — Nur ein kleiner Teil der ausgestellten Werke war als verkäuflich bezeichnet; aber auch nur wenige von diesen scheinen tatsächlich verkauft worden zu sein; Studienköpfe sind dabei bevorzugt.

Versuchen wir nun, in die Hauptsache einzudringen, nämlich in die Bedeutung des Schaffens von E. von Geb-

hardt für die von ihm doch wohl beabsichtigten religiösen Zwecke, so drängen sich uns bei näherer Betrachtung sofort wieder irdische Dinge auf. Es ist uns kaum ein Künstler in der Erinnerung, der so wie dieser versteht, den Ausdruck eines aufmerksamen Hörens zu geben. Nicht nur der »Harthörige Mann«, den wir hier sehen, sondern auch andere Studien zur Bergpredigt zeigen es; unter ihnen besonders der »Jüngling mit aufgestützten Armen« und der »Jüngling im weißen Gewand«. Suchen wir dagegen auf den Gesichtern der Zuhörenden irgend etwas von einer ersehnten oder empfangenen Bereicherung ihres geistigen Lebens, etwas von jener »Erlösung«, die nun einmal im Mittelpunkte der christlichen Religion steht, so finden wir kaum etwas derartiges. Mit dem aufmerksamen Ernst und mit einer im guten Sinne des Wortes naiven Gemütlichkeit ist eben noch kein Schritt von unserer Welt zu einer anderen gemacht.

Sozusagen die irdische Seite des Religionslebens, der Lebensernst, das Ethische: das findet bei unserem Künstler allerdings in weitem Maß eine eigene Aussprache. Namentlich jener Meeressturm zeigt es. Nun nimmt der Künstler tatsächlich auch Anläufe zu einer Wiedergabe des nichtirdischen, des sagen wir »transcendenten« Bereiches der Religion. So z. B. in der Studie (Nr. 51) des strahlenumkränzten Christus, sowie in einer anderen (außerhalb des Kataloges gebliebenen) Studie: »Segnender Christus mit dem Kelch«. Anläufe sind es, die allerdings nur solche bleiben; zumal das letztgenannte Stück wird in seiner Ausdrucksweise vielleicht auch dem Künstler selbst nicht genügt haben.

Vergleichen wir nun mit diesen, sozusagen am weitesten nach rechts stehenden Werken des Künstlers seine sozusagen am weitesten nach links stehenden, also die rein weltlichen Werke, so werden wohl alle Beschauer darin übereinstimmen, daß die Verschiedenheit zwischen diesen beiden Endpunkten der Reihe, wenn man die künstlerische Formensprache betrachtet, ziemlich klein ist. Soweit dies stimmt, soweit liegt ein Beweis vor, daß wir hier nicht mit einem religiösen Künstler im engeren Sinne des Wortes zu tun haben. Groß genug ist allerdings der sonstige Gehalt seiner Kunst.

NACHTRAG

zu dem Artikel über Epitaphien von Loy Hering (S. 69—72)

In allerjüngster Zeit fand ich ein weiteres Knöringen-Epitaph von Loy Herings Hand in der Kirche zu Weiltingen bei Dinkelsbühl. Es befindet sich an der linken Wand des Kirchenschiffes unterhalb der Seitenemporen gegenüber der Kanzel und ist dem Andenken der Margaretha von Knöringen, einer gebornen von Helberg, die 1545 starb, gewidmet. Das Denkmal mißt 1,40 m in der Höhe, 0,80 m in der Breite.

Die in hohem Relief gearbeitete figürliche Darstellung ist zwar typisch, aber sehr ansprechend wegen der Innigkeit des Ausdruckes und der Schönheit der Formgebung. Die Verstorbene kniet in der kleidsamen Zeittracht vor dem Kruzifix; ihr Porträt gehört mit zu den besten Frauenbildnissen Herings: namentlich ist die Innigkeit des Flehens und tiefes Gottvertrauen in den Zügen sowohl wie in der Bewegung der ganzen Gestalt sprechend zum Ausdruck gebracht. Der schöne Kruzifixus zeigt Loy Herings konstanten Typus und würde allein schon genügen, das Epitaph als sicheres Werk des Meisters festzustellen: die Gestalt der Stifterin, der Gewandstil wie die technische Behandlung des Solnhofer Steines sprechen aber gleichfalls unbedingt und exklusiv für ihn.

Der einfach profilierte viereckige Rahmen ist mit neun Ahnenwappen besetzt, deren Bemalung in späterer Zeit etwas derb erneuert wurde. Felix Mader

VON DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

Vorstandssitzung. Nach § 6 der Statuten wählt die Vorstandschaft aus ihrer Mitte durch absolute Stimmenmehrheit auf drei Jahre die beiden Präsidenten, den Kassier und die Schriftführer. Mit dem heurigen Jahre schieden im Turnus auch die beiden Präsidenten und der Kassier aus; sie wurden, wie wir im letzten Heft berichteten, wieder in den Vorstand gewählt. Bei der ersten Sitzung, welche der Vorstand nach der Trierer Generalversammlung am 4. November abhielt, wurden die bisherigen beiden Präsidenten, I. Präsident Reichsrat Dr. Georg Freiherr von Hertling, II. Präsident Bildhauer Professor Georg Busch und der Kassier Universitätsprofessor Dr. Alois Knöpfler einstimmig wiedergewählt; sie nahmen die Wahl an. Hierauf erstattete der I. Präsident Bericht über die Generalversammlung in Trier, sprach unter dem Beifall der Anwesenden seine Freude über den in jeder Beziehung ausgezeichneten Verlauf der Versammlung aus und teilte mit, daß auch Herr Historienmaler Gebhard Fugel die einstimmige Wiederwahl in den Vorstand angenommen habe, was mit Freude aufgenommen wurde. Alsdann schritt man zur Vornahme der Ankäufe für die Verlosung pro 1904; die Ankäufe wurden noch nicht abgeschlossen. Auch bestimmte der Vorstand u. a., daß demnächst eine Konkurrenz für Entwürfe zu einfachen christlichen Grabsteinen ausgeschrieben werden solle. Das Konkurrenzausschreiben dürfte in Bälde versendet werden.

Todesfälle. Architekt Leonhard Romeis, Professor an der kgl. Kunstgewerbeschule in München, Inhaber des Michaelsordens III. Klasse, ist am 17. November vormittags einem Schlaganfalle erlegen. Geboren am 13. Januar 1854, erreichte Romeis nur ein Alter von 50 Jahren. In der herrlichen, von ihm selbst geschaffenen romanischen St. Bennokirche, einem bleibenden Denkmal seiner hohen Kunst, fand am 21. November der Seelengottesdienst für ihn statt. Professor Romeis wirkte 1897 und 1903 als Juror mit; die 4. Jahresmappe (1896) enthielt eine Abbildung der St. Bennokirche, zweier nach seiner Erfindung ausgeführter Altäre derselben und eines auf seinen Entwurf zurückgehenden romanischen Altarkreuzes mit Leuchtern. Die nächste Jahresmappe wird mit des Meisters letzter kirchlichen Schöpfung, dem bischöflichen Prachtstuhl für den Dom zu Bamberg, bekannt machen. Die Vollendung des von ihm dazu entworfenen Baldachins hat der Künstler leider nicht mehr erlebt.

Am 12. November verlor die D. Ges. f. chr. K. ein anderes treues Mitglied, den gstl. Rat und Ehrenkanonikus, Stadtpfarrer bei St. Georg in München Dr. Korbinian Ettmayr, einen warmen Freund von Wissenschaft und Kunst. Dr. Ettmayr schrieb u. a ein Werk über die Gedächtniskapelle für König Ludwig II. von Bayern am Starnbergersee, das reich illustriert im Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst erschien.

ZU UNSEREN BILDERN

Die heilige Familie (Sonderbeilage in Mehrfarbendruck). Das Originalgemälde schuf Gebhard Fugel 1902—1903 für die Elisabethenkirche in Stuttgart. Angeregt von der überaus liebreizenden kleinen Madonna im Rosenhag des Stephan Lochner im Museum zu Köln, wo Maria mit dem Kind von köstlichen Engelgruppen umgeben ist, schenkte Fugel in diesem Bilde dem christlichen Volke eine würdige Darstellung des gerade gegen-

wärtig so beliebten Themas der heiligen Familie. Vermöge seiner Bestimmung für das Gotteshaus war das Gemälde als Andachtsbild in strengem Sinne und nicht als intimes Familienbild zu behandeln; dadurch ergab sich der Aufbau der Figuren als streng gebundene Gruppe, deren geistigen Mittelpunkt das Christkind bildet. Der edle Knabe mit dem schönen Leib, in dem die Gottheit wohnt, ist aus der kleinen Familie zu Nazareth herausgetreten und thront in Würde auf dem Schoß der jungfräulichen Mutter, die in feierlicher Haltung die Mitte der Komposition einnimmt. Blick und Gebärde Jesu wenden sich der großen Familie der Christgläubigen zu, die sich um den Altar scharen. Gleichsam als Vertreter der anbetenden Menschheit kniet St. Joseph, männlich schön und ehrwürdig, vor dem Heiland der Welt, dessen Herkunft noch eindringlich durch die über der Gruppe schwebenden Gestalten des Vaters und des heiligen Geistes veranschaulicht ist. Die Gruppe ist unter Betonung des Wichtigeren symmetrisch komponiert, was die Feierlichkeit erhöht, und fügt sich ungezwungen in das Bildformat ein; die Madonna mit dem Kinde bildet ein Dreieck mit einem spitzen Winkel nach oben; rechts und links schließen sich St. Joseph und der Engel mit der Handorgel an; das ergibt eine Pyramide mit dem Haupte Mariens als Spitze. Die Leitlinien der Draperien tragen zur angenehmen Verbindung der Gestalten und zur Bereicherung der Komposition mit großen und feierlichen Motiven bei. Es ist nichts äußerlich gemacht, sondern alles aus tief künstlerischem Empfinden geboren. Der Goldhintergrund, der für einen so ausgesprochenen Koloristen wie Fugel nichts Verlockendes haben möchte, ist gedämpft und durch eine Rosenlaube belebt, welche die Gruppe umschließt und in das Gemälde einen lieblichen, poetischen Ton hineinträgt. Das Kolorit ist satt und warm und von edler Harmonie. Die Figuren besitzen Lebensgröße.

Die vier letzten Dinge. Zu den Abbildungen auf Seite 62 und 63 bemerken wir, daß sie eine fortlaufende Darstellung der letzten Dinge nach einem Entwurf von Joseph Huber-Feldkirch wiedergeben. Die großartige, hochdramatische Komposition ist als Fries eines Rundbaues gedacht und entstand als Konkurrenzentwurf für die Kuppelhalle des östlichen Friedhofes in München. Die Gruppe der kämpfenden Engel Seite 65 ist ein Bruchstück hieraus und leitet sehr sinnreich und wirksam von der Darstellung des Todes zu jener der Hölle hinüber. Der Künstler bekundet in diesem Werke seine hervorragende Begabung für monumentale Malerei.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Die Krippensammlung des bayerischen Nationalmuseums, ein großartiges Geschenk eines Münchener Bürgers, des Kommerzienrates Max Schmederer, ist eine in der Welt einzig dastehende Sammlung, an welcher die künstlerisch und kulturgeschichtlich hochinteressanten Figuren und Gegenstände und die vom Spender persönlich vorgenommene künstlerische Aufstellung gleichmäßige Bewunderung hervorrufen. Sie wurde jüngst neuerdings wieder mit einer glanzvollen Gruppe der Anbetung der hl. Könige, einer reizenden Scenerie auf einer reichbelebten neapolitanischen Landstraße mit einer Miniaturkrippe in einer Feldkapelle als Mittelpunkt, ferner mit einer zarten Darstellung der Verkündigung und verschiedenen Bestandteilen von Krippen bereichert. Die religiöse Pietät, der Kunstgeschmack und der Gemeinsinn des Stifters verdienen höchste Anerkennung. — Wer sich eine tiefeingehende Kenntnis dieser Krippensammlung und der Geschichte der Krippen überhaupt erwerben oder anderen eine passende Weihnachtsfreude verschaffen will, dem empfehlen wir das vortreffliche Buch des Konservators Dr. Georg Hager: »Die Weihnachtskrippe«, das im Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst erschien und reich illustriert ist.

Auszeichnungen. Die internationale Preisjury für Kunst auf der Weltausstellung in St. Louis 1904 hat folgende Auszeichnungen verliehen. Den großen Preis: Reinhold Begas, Peter Breuer und Adolf v. Menzel; die Ehrenmedaille: Fritz August von Kaulbach; die goldene Medaille: den Malern Karl Bantzer, Hans von Bartels, Franz von Defregger, Wilhelm von Diez, Alois Erdtelt, Hans Hermann, Alexander Köster, Gotthard Kuehl, Ludwig von Löfftz, Wilh. Schreuer, Hugo Vogel, Anton von Werner und den Bildhauern Georg Busch in München, Eberlein, A. Brütt, Max Klein und Wandschneider in Berlin und Epler in Dresden. — In der Architektur erhielt Gabriel von Seidl (München) die goldene Medaille.

BÜCHERSCHAU

Der Neubau des bayerischen Nationalmuseums in München. (Verlag F. Bruckmann A.-G.)

Ein Prachtwerk im vollsten und besten Sinne des Wortes ist es, auf das wir an dieser Stelle aufmerksam machen: ein Prachtwerk nicht nur wegen der großen Anlage und glänzenden Ausstattung, sondern in noch höherem Maße wegen des Inhalts ist das von der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München mit Genehmigung des Kgl Staatsministeriums des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten herausgegebene Werk: Der Neubau des bayerischen Nationalmuseums in München. Es ist Sr. Kgl. Hoheit dem Prinzregenten Luitpold von Bayern gewidmet, dessen allerhöchste Huld und tätige Anteilnahme den Bau gefördert hat. Im textlichen Teile kommt, was den Inhalt betrifft, der geniale Schöpfer des Neubaues Gabriel von Seidl selbst zum Worte; Reichsarchivsekretär Jvo Striedinger besorgte die Redaktion. Es wird uns die Vorgeschichte des Baues erzählt, der Baugedanke dargelegt und eine Geschichte und Beschreibung des Baues gegeben, auch werden wir mit den Förderern desselben und den ausführenden Kräften bekannt gemacht. Besonderes Interesse für jedermann, der die Seele der Baukunst ergründen will, bietet der Abschnitt über den Baugedanken. Der Künstler band sich nicht an die Baulinie, sondern stellte das Museum, das bestimmt ist, in die Kunst und Kultur früherer Jahrhunderte zurückzuführen, hinter die Baulinie zurück und entzog es dem Geräusche des profanen Verkehrs. Dies ermöglichte ihm, die einzelnen Teile des Baues bald vor-, bald zurücktreten zu lassen, was nicht allein für eine malerische Gesamtwirkung von größter Tragweite war, sondern auch praktische Vorteile bot, indem es eine reichliche Lichtzufuhr und die Gestaltung des Grundrisses nach den besonderen Raumbedürfnissen mit Rücksicht auf die vorhandenen Kunstgegenstände ermöglichte. Bei der künstlerischen Ausgestaltung des Aufrisses leitete den Architekten der Grundsatz: »Je bewegter der Grundriß ist, desto einfacher muß sich der Aufriß darstellen«. Deshalb ist nur die Partie des Haupteinganges als naturgemäßer Mittelpunkt des Ganzen reicher durchgeführt, während die Flügelbauten einfacher gehalten sind und die Rückseite nur durch ihre Silhouette zu wirken bestimmt ist. Wenn auch absichtlich vermieden wurde, den Stil einer ganz bestimmten Zeit anzuwenden, so mangelt dem umfangreichen Werke keineswegs die Harmonie und der einheitliche Charakter; dieser ist in der Bauweise begründet, welche in Bayern vor und auch noch nach dem 30jährigen Kriege blühte. Es war also die süddeutsche Hochrenaissance maßgebend. Das Innere bietet in weiser Wahl die reichste Abwechslung

und verhindert hiedurch ein allzu rasches Ermüden. — Die Darlegungen des Textes werden durch zahlreiche Abbildungen illustriert, welche den Text begleiten. Dazu kommen nicht weniger als 82 Großfoliotafeln, durch die wir das mannigfaltig durchgeführte Äußere und das Innere mit seinen zahllosen Kunstschätzen aus allen Jahrhunderten in feinen Abbildungen kennen lernen. — Den Münchnern wird beim Durchblättern dieses Prachtwerkes erst recht zum Bewußtsein kommen, welchen Schatz sie in ihrem neuen Nationalmuseum besitzen; die Fremden werden das Werk gerne studieren und sich an den in München gesehenen Bau mit seiner Einrichtung zurückerinnern oder aber sich zu seiner Besichtigung eingeladen fühlen; Künstler und Kunstfreunde werden daraus viele Anregungen schöpfen. S. St.

Kalender bayerischer und schwäbischer Kunst 1905. Herausgegeben von Dr. Jos. Schlecht. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst. Preis 1 M.

Diese Publikation in Kalenderform macht es sich zur Aufgabe, die Schätze der Kunst unserer Vorfahren in Altbayern und Schwaben, von denen viele in kleineren Orten zerstreut und wenig bekannt sind, zunächst in deren eigener Heimat zu größeren Ehren zu bringen, dann auch zum Gemeingut aller kunstliebenden Kreise und aller Freunde des Vaterlandes zu machen. Der vorliegende zweite Jahrgang 1905 bleibt hinter dem ersten an Gediegenheit des Inhalts und der Ausstattung nicht zurück. 15 kunsthistorische Beiträge machen mit einer Reihe von Werken der Architektur, Malerei und Plastik bekannt, die in 30 guten Abbildungen dem Auge vorgeführt werden. Ein prächtiger Umschlag in feinstem Mehrfarbendruck reproduziert das bayerisch-pfälzische Wappen, ein Blatt aus dem Prachtwerk, in das 1565 bis 1570 Hans Muelich die Bußpsalmen des Orlando di Lasso malte. m.

Wer sich ein sehr hübsches und spottbilliges Album von Abbildungen christlicher Kunstwerke verschaffen will, lasse sich für 50 Pf. das broschierte Verlagsverzeichnis der Gesellschaft für christliche Kunst G. m. b. H. (Karlstr. 6) kommen. 124 meist ganzseitige Abbildungen, zum Teil nach alten Meistern, größtenteils aber nach den besten Werken hervorragender christlicher Künstler der Gegenwart, zieren das handliche Büchlein, das jedem auch als praktisches Nachschlagebuch dienen kann, der in die Lage kommt, sich praktisch mit der Förderung der christlichen Kunst im Volke abzugeben. m.

Das Recht des bildenden Künstlers und des Kunstgewerbetreibenden von Bruno Wolff-Beckh. Verlag von G. B. Wolff-Beckh, Steglitz bei Berlin, 1903.

Die Vorschriften über das Urheberrecht an Werken der bildenden Kunst und über den Schutz der Photographien gegen unbefugte Nachbildung, enthalten in dem R.-G. vom 9. und 10. Januar 1876, sollen in Bälde abgeändert und den modernen Verhältnissen angepaßt werden, wie dies durch das R.-G. vom 19. Juni 1901 für das Verlagsrecht und das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Baukunst geschehen ist. Um den beteiligten Kreisen, insbesondere dem bildenden Künstler, Gelegenheit zu geben, sich über den jetzigen Stand der Gesetzgebung über diese Gegenstände zu unterrichten und ihm so die Mitwirkung bei der Neugestaltung zu ermöglichen, hat der Verfasser in vier Abschnitten das Urheberrecht, das Recht am Original, das Recht der Vervielfältigung und das Recht an Entwürfen für gewerbliche Zwecke das geltende Recht zusammengestellt. Es ist im wesentlichen nur der Gesetzestext aus den verschiedenen Gesetzen sinngemäß aneinander gereiht, selbständige Bemerkungen sind wenige und nur dann eingestreut, wenn der Zusammenhang es erforderte. Wer sich in Zweifelsfällen unterrichten will, findet natürlich keine Belehrung. Dazu ist das Buch nicht bestimmt, das nur eine allgemeine Orientierung, nicht ein Eingehen ins einzelne erstrebt. Dem Zwecke, dem das Buch dienen soll, entspricht es vollständig, und führt den Laien — für Juristen ist es wohl nicht bestimmt — genügend ein, daß er sich ein richtiges Urteil über die gesetzgeberische Regelung der einschlägigen Fragen bilden kann. Irrig dürfte die ausgesprochene Anschauung sein, daß verschiedene Ansprüche, z. B. der auf Vernichtung der Nachbildung, der Verjährung nicht unterliegen. Schl.

PRAKTISCHE WINKE

BEANTWORTUNG VON ANFRAGEN

Herrn Pfarrer J. K. in O. — Die Kunstgeschichte von Dr. Fäh, Dr. P. Kuhn und Springer, die Sie bereits besitzen, sind treffliche Werke, und dürften Ihnen sowohl im Text als besonders durch das reiche und gute Illustrationsmaterial viele Anregungen bieten, auch wenn Sie nicht dazu kommen, sie regelrecht vom Anfang bis zum Ende durchzulesen. Hauptsache ist und bleibt das Sehen. Ein Führer hierbei, der selbst künstlerisch zu sehen versteht und unbefangen ist, tut allerdings sehr gute Dienste. »Die christliche Kunst« wird durch die Illustrationen und durch den Text planmäßig darauf hinarbeiten, das künstlerische Sehen zu fördern und zu erleichtern und in die Kenntnis aller Kunstepochen einzuführen, ohne den Leser mit unnötigem Ballast zu beschweren. Das von Ihnen angeregte Thema wird übrigens demnächst von einem Lehrer der Kunstgeschichte behandelt.

Herrn Pfarrer W. in B. — 1. Bei der Restauration des Mittelbildes des Dürerschen Paumgartneraltares durch Professor Hauser in München (1903) kamen die wohl bald nach 1613 übermalten kleinen Stifterfiguren in den beiden unteren Ecken wieder unversehrt zum Vorschein (Sonderbeilage zu Heft 1). Ihre Frage nach den Wappen, welche diesen Figürchen beigegeben sind, beantwortete ein Fachmann, der sich mit der Geschichte des fraglichen Altares eingehend befaßte, dahin, das Wappen mit dem Vogel, das Sie meinen, und das auch am rückwärtigen Bild des linken Flügels angebracht ist, sei das der Nürnberger Patrizierfamilie der Paumgartner, die an der Stiftung des Altares besonders beteiligt war; die übrigen Wappen sind bislang unaufgeklärt. Dr. Valentin Scherer sagt in seinem schönen Werk: »Dürer« (1904), S. 368, summarisch: »Die bisher noch nicht gedeuteten Wappen sind nicht die der Familie Paumgartner, wodurch die bisherige Benennung hinfällig geworden ist.« — 2. Die Heilige, welche mit neun Kindern auf dem Schoß und in den Armen abgebildet wird, ist nach Detzel, Ikonogr. II, S. 559 u. a., jene hl. Notburga, welche im neunten Jahrhundert lebte und aus königlichem Geschlechte in Schottland stammte; nach dem Tode ihres Gemahls vertrieben, kam sie nach der Legende in die Gegend des jetzigen Klettgau an den Rhein und gebar dort Neunlinge, von denen einer starb, die übrigen aber getauft wurden. Sie wird als Patronin der Mütter verehrt.

DIE ZÜGEL-AUSSTELLUNG IN DER GALERIE HEINEMANN

Es ist eine hochinteressante und künstlerisch vornehme Ausstellung, welche in den oberen Räumen der Heinemannschen Galerie zustande kam. Wer den besten Tiermaler Münchens, ja ganz Deutschlands kennen lernen will, hat hier die schönste Gelegenheit. Aber nicht allein Zügel lernt man kennen, sondern in ihm die ganze moderne Kunstanschauung und ihre Bestrebungen seit zwanzig Jahren. Was die Moderne gewollt, das hat gerade dieser Meister erreicht. Keiner hat so rücksichtslos seine alte Art, die Natur zu sehen und wiederzugeben, über Bord geworfen und die von Frankreich überkommenen Neuerungen sich zu eigen gemacht und auf sein Thema: die Schafe, Rinder und Pferde übertragen. Es soll dahingestellt bleiben, ob Zügel größer geworden wäre, wenn er bei seinen alten Prinzipien geblieben; aber das beste mußte er aufgeben, als er dem Pleinairismus zu huldigen anfing, nämlich die Form. Denn es ist unmöglich, die zeichnerischen und formalen Qualitäten mit den koloristischen, malerischen, wie sie heute anscheinend gefordert werden, zu vereinigen, ohne daß die Vorzüge des einen die des anderen bekämpften und umbrächten. Zwischen den drei älteren Studien von Schafen und den neuen Problemen liegt eine ganze Welt. Sehen wir bei den alten Arbeiten die feine Beobachtung des Tierkörpers, das Konstruktive des Organismus, das Studium des Knochenbaues, die Behandlung der Muskeln und des Felles, so taucht der Meister bei seinen neueren und neuesten Werken alles in das Medium von Luft und Licht. Und in der Tat, wer könnte heute sich rühmen, Uhde ausgenommen, Licht und Luft überzeugender zu malen als Zügel? Zwar gelingt es dem Künstler nicht in allen seinen Themen, das Erstrebte voll und ganz zu erreichen, ja mitunter überwiegt die starke Accentuierung von Lufttönen so sehr, daß die bukolische Staffage durchsichtig erscheint, indem das zarte Flimmern des Lichtes, welches alle Gegenstände überhaucht, zu massig, zu körperhaft erscheint. Charakteristisch hierfür sind die grünlich beleuchteten Kühe auf einer Wiese, auch teilweise das mächtige Ochsengespann, das pflügend über die braunschwarze Scholle in der Frühe des Morgens langsam dahinschreitet. Sieht man von solchen Übertreibungen ab, so fesselt der Meister durch die starke Kraft seiner Persönlichkeit, die in den schlichtesten, einfachsten Motiven, wenngleich sie vielfach wiederkehren, sich ausspricht. Die reizvolle, geistreiche Art, wie er aus diesen alltäglichen Dingen, durch die blendendste Wiedergabe aller in Licht, Luft und Erde vorhandenen Töne, durch die feine Beobachtung des differenzierten Lokaltones, bei grauer Luft sowohl wie bei hellstem Sonnenschein, mächtig packende, gewissermaßen ins Monumentale hineinragende Vorwürfe schafft, verdient schon Bewunderung allein. Mit der raffiniertesten Ausnützung aller technischen Mittel erreicht er scheinbar mühelos das, was den meisten der jungen Künstler durchweg nicht gelingt — Luft und Sonne! Diese in schlammiger Pfütze gelagerte, sonnenbeleuchtete Schweineherde, all die Kühe, Schafe, Pferde, vom hellsten Lichte übergossen, können in den breit hingesetzten, frischen, heiteren Farben, wie sie Zügel gibt, nach dem Stande unserer heutigen technischen Mittel nicht höher gesteigert werden. Das Menschenmöglichste von »Sonnenfanatismus«, wie es Lenbach nannte, ist hier erreicht, und das lag wohl in der Absicht des Künstlers. Aber in der Kunst ist und war im Anfange — die Form.

Franz Wolter

ZU UNSEREN BILDERN

Zur gefälligen Beachtung. Infolge technischer Schwierigkeiten, welche im letzten Moment bei Fertigstellung des Bildes der heiligen Familie nach Gebhard Fugel auftraten, konnte dieses Bild in Heft III noch nicht zur Ausgabe gelangen. Wir fügten dafür die »Madonna im Garten« von Stephan Lochner ein und holen im folgenden die dazugehörige Besprechung nach. Die Begleitworte zur diesmaligen farbigen Sonderbeilage bitten wir in der Beilage zum III. Heft (S. II) nachschlagen zu wollen.

Madonna im Garten. (Farbige Sonderbeilage zu Heft III.) Durch mehrfache Abbildungen ist das außerordentlich freundliche Bildchen: »Madonna im Rosenhag« von Stephan Lochner bekannt, das sich im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln befindet. Die Kgl. Pinakothek in München birgt eine kleinere, freie Wiederholung aus der Schule Meister Stephans, ein Bildchen, das unsere Reproduktion aufs getreueste wiedergibt. Die Anordnung von Mutter und Kind besitzt auf beiden Gemälden sehr viel Übereinstimmendes; nur ist die Komposition auf dem Kölner Bild geschlossener und in den Linien reicher, auch ist die Durchführung noch lieblicher; wogegen das Münchener Exemplar um eine Spur realistischer und in der Komposition weniger abgerundet ist. Der untere Abschluß der Gewandung läßt sich beim Bild in Köln in einem Halbkreis umschreiben, während er sich bei dem Münchener Exemplar der Geraden nähert und so für den pyramidalen Aufbau eine feste Basis bildet. Das Kölner Bild ist noch auf Goldgrund gemalt, den jedoch eine die Madonna umgebende Laube köstlich dämpft; rings um die Madonna ist viel Raum gelassen, der unten im Halbkreis von Engelgruppen, oben in der Mitte von Gott Vater und

an den Ecken von Engeln belebt wird, die einen kostbaren Brokatvorhang zurückschlagen. Dagegen wird die Bildfläche des Münchener Exemplars größtenteils von der schlicht aufgebauten Madonnenfigur ausgefüllt und schließt der Bildrand oben und unten dicht neben der Madonna ab. An die Stelle des Goldgrundes ist hier nach dem Vorbild der Brüder van Eyck bereits der natürliche Luftton getreten: blauer, gegen den Horizont hin blaßweißlicher Himmel. Engel, noch ganz echte Kinder der alten Kölner Schule bringen geschäftig Rosen und Nelken. In den oberen Bildecken zeigen sich Gott Vater und der heilige Geist in einer Glorie lieblicher Kindergesichtchen. An der Madonna treten die traditionellen Eigentümlichkeiten des Frauentypus der Kölner Maler zutage: Das ausgesprochene Rund der Gesichtsbildung, hohe, runde Stirne, schmächtiger, engschulteriger Körper, schlanke Finger, dünne Arme. Das Original, auf Holz (36:27 cm), ist königliches Privateigentum.

Stephan Lochner (Lochener) stammte aus Meersburg bei Konstanz; in Köln, wo er nachweisbar seit den vierziger Jahren bis zu seinem Tode lebte, schloß er sich eng der dortigen Empfindung und Technik an, ließ aber auch den wohltätigen Einfluß auf sich wirken, der von den van Eyck ausging. Seine bedeutendste Schöpfung ist ein dreiteiliges Altarwerk, das er für die Rathauskapelle in Köln malte, das sich jedoch seit 1810 in einer Seitenkapelle des Domes befindet und unter dem Namen: »Das Kölner Dombild« allbekannt ist. Der Meister scheint in hohem Ansehen gestanden zu sein; er starb 1451.

Weihnachtsbild von S. Botticelli. Florenz war im 15. Jahrhundert reich an bedeutenden Künstlern. Zu den glänzendsten Vertretern der dortigen Malerei gehörte im letzten Viertel des Jahrhunderts Alessandro (Sandro) Filipepi, genannt Botticelli (1446—1510). Als Knabe kam er zuerst zu einem Goldschmied und dann in die Lehre bei Fra Filippo Lippi; doch verrät er in der Jugend auch den Einfluß von Verrocchio und den Brüdern Pollajuolo. Bald folgte er innerhalb der gemeinsamen Züge der florentinischen Lokalschule seinem eigenen Genius; er förderte die zeitgenössische Kunst und blieb dabei dem künstlerischen Empfinden der Frührenaissance bis zum Ende seines Schaffens treu. An Reichtum der Erfindung und Leidenschaftlichkeit übertraf er in seiner besten Zeit alle Mitstrebenden. Im Jahre 1500 malte Botticelli jenes Bild der Geburt Christi, das sich in der Nationalgalerie zu London befindet und auf Seite 83 reproduziert ist. In formaler Rücksicht betrachtet ist die Komposition zu weit auseinandergezogen und fällt auseinander, mehr die Episoden einer Erzählung illustrierend, als ein Ereignis vorführend. Auch die übergroße Freude an dem bunten Vielerlei der Nebensachen, die unser Meister mit den sonstigen Vertretern der Frührenaissance teilt, erschwert eine ruhige Übersichtlichkeit. Das Werk besitzt aber soviel Originalität, Kraft und religiöse Innerlichkeit, daß das Auge nicht satt wird, immer wieder von Gruppe zu Gruppe zu schweifen und die zahlreichen, im Bild verteilten Schönheiten zu genießen. Drei Jahrzehnte später malte Correggio seine berühmte »Heilige Nacht« (Dresden); welch ein himmelweiter Unterschied in der künstlerischen Anschauungsweise! Unser Gemälde kennzeichnet so recht den Grübler, der Botticelli in seinen späteren Lebensjahren immer mehr wurde. Der Maler gehörte zu den eifrigen Anhängern des 3½ Jahre vor Entstehung des Weihnachtsbildes exkommunizierten Dominikaners Savonarola, was er auch im Bilde selbst und in einer (in der Reproduktion weggelassenen) Überschrift am oberen Bildrand zum Ausdruck bringt. Die Komposition ist in vier lose übereinandergereihte Zonen zerlegt. Den geistigen Mittelpunkt bildet das neugeborene Himmelskind, vor dem die jungfräuliche Mutter anbetend kniet. Daß Joseph, der Nährvater, keinen Anteil an diesem Kindlein hat, drückt Botticelli damit aus, daß er ihn zusammengekauert schlafen läßt; in einer noch vorhandenen Vorstudie schlummert Joseph eben erst ein. Zu beiden Seiten dieser Hauptgruppe knien voll Inbrunst die Hirten und Könige, die von Ölzweige tragenden Engeln herbeigeführt worden. Auf dem Dach, das sich über der Grotte mit der Hauptgruppe ausspannt, knien drei Engel, ebenfalls mit Ölzweigen; sie singen das Gloria; sie sind wie auch die Engel mit den Hirten und Königen und die drei Paxengel unten, in Weiß, Rot und Grün, die symbolischen Farben für Glaube, Hoffnung und Liebe, gekleidet. Die Freude des Himmels wird durch einen stürmischen Reigen der Engel ausgedrückt, welche den oberen Teil des Bildes ausfüllen; sowohl diese Idee selbst als auch ihre Durchführung und die Gestalten der erwachsenen und in lange Kleider gehüllten Engel sind ganz Botticelli. Ähnlich, nur in gemäßigterem Tempo läßt der Meister auch auf dem um nicht ganz 20 Jahre früheren Bild der Krönung Mariä Engel einen Reigen in der Luft aufführen. Unten bringen Engel drei Männern (Dominikanern) den Friedenskuß.

Madonna mit Heiligen. Von Joseph Huber-Feldkirch. (S. 87.) Dieses Werk ist als Entwurf zu einer Konkurrenz entstanden, welche vom bayerischen Staat zur Erlangung von Skizzen für Ausschmückung zweier großer Wände der gotischen kath. Kirche in Kaiserslautern veranstaltet wurde und im verflossenen Februar zum Austrage kam. Das Werk ist also nicht etwa als Altaraufsatz zu denken, sondern als monumentaler Schmuck einer Wandfläche. Daher erklärt sich die Einteilung des Ganzen, die strenge, fast statuarische Auffassung der Figuren und die Umrahmung. Für diesen Entwurf, der allseitig die günstigste Beurteilung fand, erhielt der Künstler den zweiten Preis.

Die neuen Gemälde in Roggenburg. Unter den Meistern, welche sich in die Eigenheiten der im Barock und Rokoko üblich gewordenen, ganz im Dekorativen aufgegangenen Behandlung der Deckenmalerei hineingelebt haben, steht Prof. Waldemar Kolmsperger als einer der sichersten in erster Reihe. Wir bringen auf S. 84—87 vier Abbildungen nach den Skizzen zu jenen Fresken, welche der Künstler in der Kloster- und Pfarrkirche zu Roggenburg in Schwaben gemalt hat, die sich durch Farbenfreudigkeit auszeichnen. Die ausgeführten Bilder besitzen einen gewaltigen Umfang; so beträgt der Durchmesser des größten derselben, die Geburt Christi, über 19 m, Maria Lichtmeß hat 11 m Durchmesser, die Kreuzabnahme 8 m, der englische Gruß ist 15 m breit. Nach diesen Maßen wären die Größenverhältnisse der Figuren auf unseren Abbildungen gegenseitig zu beurteilen.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Eröffnung des Kaiser Friedrich-Museums in Berlin

Die älteren Museumsgebäude Berlins haben schon lange nicht mehr ausgereicht, alle vorhandenen Schätze aufzunehmen und alle aufgenommenen genügend zur Geltung zu bringen. So ist denn jetzt in vieljähriger Arbeit und mit 6½ Millionen Mark Baukosten ein neues Gebäude errichtet und gefüllt worden: das Kaiser Friedrich-Museum. Am 18. Oktober wurde es in der in solchen Fällen üblich gewordenen Art eröffnet. Es enthält in seiner oberen Hälfte die Gemäldesammlung, in seiner unteren den größten Teil der Kunstwerke engeren Sinnes aus der christlichen Epoche. Wir werden auf

diesen räumlichen und sachlichen Gewinn des Berliner Sammlungswesens sowie auf die ihm gegenüberstehenden Schäden später zurückkommen. Heute nur zweierlei!

Erstens erschien kurz vor Eröffnung des Museums in der Zeitschrift »Kunst und Künstler« ein Aufsatz über Museumsbauten von dem für das neue Museum hauptsächlich zuständigen Direktor der Gemäldesammlung, Wilhelm Bode. In diesem Aufsatz bekommen wir so erbauliche Dinge über die Anforderungen an einen modernen Museumsbau zu lesen, daß wir den Mann ob des Zwanges, unter dem er die neuen Einrichtungsarbeiten mitmachen mußte, lebhaft bedauern können.

Zweitens möchten wir aus unseren spätern Betrachtungen als das außerhalb Berlins vielleicht Wichtigste den Umstand vorwegnehmen, daß jene neuen Eindrücke erst recht zeigen, welche mächtige Förderung die Berliner Museen von dem unübersehbar weiten Kreis ihrer Schenker erhalten. Damit können beispielsweise die süddeutschen Museen vorläufig nicht mehr konkurrieren. Wird es dort nicht bald als eine öffentliche Ehrensache betrachtet werden, die Berliner Vorbilder darin nachzuahmen und zu übertreffen — was zum Teil nicht allzuschwer sein dürfte — so kann Süddeutschland sicher sein, allmählich auch in dieser Beziehung seinen noch immer bedeutenden Vorrang einzubüßen. DR. H SCHM.

Ankäufe des bayerischen Staates. Außer den in der Beilage zum 2. Heft angeführten Kunstwerken wurden vom bayerischen Staat noch folgende Kunstwerke erworben. a) Plastiken: Fritz Christ »Verführung«, Bronzestatuette; — August Gaul (Berlin) »Strauß«, Bronze und »Die Ziegen«, Bronze; — Franz Stuck »Athlet«, »Amazone«, »Verwundeter Kentaur«, Bronzen; Georg Wrba »Weibliche Marmorbüste«. — b) Gemälde: Edmund Kanoldt † »Villa Conti in Frascati«; — Gabriel Schachinger »Blumenstillleben«; — Leo Putz »Picknick«; — Ludwig Willroider »An der Günz«.

BÜCHERSCHAU

Unter dieser Rubrik soll die moderne Kunstliteratur in allen ihren wichtigeren Erscheinungen Würdigung finden. Die vorliegende Fülle an sonstigem Material und der für diesen Teil unserer Tätigkeit zur Verfügung stehende Raum gestatteten jedoch einstweilen nicht, dieses überaus stark gepflegte Gebiet schon in den ersten Heften ausgedehnter zu behandeln. Wir müssen deshalb einstweilen jene Auswahl treffen, welche durch die jeweiligen besonderen Zwecke bedingt ist.

Albrecht Dürer. Sein Leben, Schaffen und Glauben, geschildert von Dr. G. A. Weber, Prof. am Lyz. Regensburg. Dritte verm. u. verb. Aufl. Regensburg, Pustet, geb. M. 3.—.

Zum dritten Male schon geht Professor Webers Dürerbiographie in die Welt hinaus, sicherlich ein Beweis dafür, daß sie es verstanden hat, sich zahlreiche Freunde zu gewinnen. Das ist auch sehr begreiflich. Der Verfasser beherrscht seinen Stoff aufs gründlichste, darum ist er auch imstande, in verhältnismäßig wenigen, charakteristischen Zügen ein so klares, übersichtliches und erschöpfendes Bild vom Leben und Schaffen des großen Nürnbergers zu zeichnen. Weiteres zum Lobe des jedem Dürerfreunde ohnehin bekannten, in seiner Neuauflage zu einem stattlichen, reichillustrierten Buche herangewachsenen Werkes zu sagen, ist wohl überflüssig. Nur in seiner sehr eng an Detzels Ikonographie (nicht »Ikonologie« s. S. 51) sich anschließenden Beurteilung des bekannten Titelbildes der kleinen Passion können wir ihm nicht beipflichten. Es handelt sich hier doch um ein sog. Erbärmdebild, nicht ein einzelner historischer Vorgang will dargestellt werden, das ganze physische und seelische Leiden des Herrn vom Anfang bis zum Ende erscheint in die eine Situation zusammengedrängt Darum sind auch die Wundmale nicht »ein Rätsel«, sondern sehr begreiflich, finden sich zudem an allen mittelalterlichen Erbärmdebildern. Daß die ganze Haltung des »freiwillig leidenden, vollständig gottergebenen« Heilandes nicht würdig sei, können wir nicht zugeben. Es ist der schmerzzitternd in sich zusammengekauerte, verwundete, von Todesangst, Entsetzen über die Sünden der Menschheit und dem Gefühl der Gottverlassenheit tiefgebeugte Menschensohn, den wir erschauen. Ist ein einziger dieser Züge unhistorisch?

Auch mit Webers Stellungnahme zu den Nuditäten bei Dürer, sowie in der Kunst überhaupt, können wir uns nicht einverstanden erklären. So sehr wir den Unfug verurteilen, der heutzutage unter dem Vorwande der Kunst häufig genug mit nackten Darstellungen getrieben wird, so kann man doch nicht jede Darstellung des unbekleideten Menschenleibes für unsittlich erklären. Während viele wirklich »unsittliche« Darstellungen bekleidet sind, klingt vor manchen nackten Kunstwerken das S. 108 angeführte apodiktische Wort Kreusers »Nackt ist schamlos« geradezu als Lästerung. Wenn der Autor an dem nackten Christkind im Rosenkranzbild, ja sogar an dem »nur« mit einem Lendentuch bedeckten Schmerzensmann Anstoß nimmt, so ist das einfach viel zu weit gegangen. »Nacktheit kennzeichnet die Göttin und die Hetäre« in diesem Worte der Alten — cum grano salis natürlich verstanden — liegt auch für die heutige Kunst noch viel Wahres.

Doch können diese Ausstellungen unser Gesamturteil über das Buch nicht beeinträchtigen. Höchst interessant liest sich der zweite Teil, wo der Nachweis versucht wird, daß Dürer immer Katholik gewesen und geblieben sei. Im Herzen blieb er auch, das beweist seine Kunst, immer dem Glauben seiner Eltern zugetan; ob sein dogmatischer Standpunkt der korrekt katholische gewesen, das wird sich wohl nie erforschen lassen, ist übrigens für unsere Beurteilung des Menschen — wenn wir die Zeitverhältnisse berücksichtigen — und erst recht für die des Künstlers nicht von Bedeutung.

Dr. Damrich

Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. Die billigen und zuverlässigen Reproduktionsarten, über welche unsere Zeit verfügt, ermöglichen es, bei der Anregung zum Kunstgenuß, bei der Einführung in die Kunstschöpfungen der Gegenwart und Vergangenheit eine immer unmittelbarere Sprache zu reden, immer ausgiebiger das Kunstwerk selbst, in guten Nachbildungen wenigstens, für sich sprechen zu lassen. Von Jahr zu Jahr legen die Kunstgeschichtsbücher mehr Gewicht auf Bereicherung mit Illustrationsmaterial; zahlreiche Mappen und Sammelwerke mit prachtvollen, aber meist sehr teuren Reproduktionen von Werken hervorragender Künstler kamen in den letzten Jahren in den Handel, billige Künstlermonographien boten Abbildungen der bedeutenderen Werke einer großen Reihe von Meistern. Dadurch wurde der Boden vorbereitet, welchen die Deutsche Verlagsanstalt in Stuttgart neuestens betrat, indem sie mit der Herausgabe der »Klassiker der Kunst« begann. Wie sich der Freund der Literatur die Klassiker dieses Faches billig in Gesamtausgaben verschafft, so kann nun auch der Kunstfreund die »gesammelten Werke« der unsterblichen Meister der bildenden Kunst ohne große Opfer erlangen. Jedem der hervorragenden Künstler soll ein Band gewidmet werden, welcher das Lebenswerk desselben in guten Abbildungen vorführt. Zur

Erleichterung des Eindringens in die Eigenart des Künstlers und in die Bedingungen seines Schaffens wird eine biographische Übersicht gegeben, sind die Bilder chronologisch geordnet und mit den nötigsten sachlichen Angaben versehen und folgen gute Übersichtstabellen. Der Preis der einzelnen Bände, die in geschmackvollem und solidem Gewande erscheinen, ist sehr niedrig bemessen. Wer sich näher mit der Kunst beschäftigen will, wird die »Klassiker der Kunst« nicht entraten können.

Bis jetzt sind vier Bände erschienen. Der erste Band enthält die sämtlichen Gemälde Raffaels in 202 Bildern (Preis geb. 5 M.); der zweite Band reproduziert in 405 Abbildungen die Werke Rembrandts (Preis geb. 8 M.); in das reiche Schaffen Tizians führt der dritte Band mit 230 Abbildungen ein (Preis geb. 6 M.); im vierten Band breitet sich das überaus reiche Schaffen Dürers vor uns aus (Preis geb. 10 M.).

Wir werden noch näher auf dieses Unternehmen zurückkommen, das ungeteilten Beifall findet und gewiß zur Förderung des Kunstgeschmackes und damit hoffentlich wenigstens mittelbar zur Förderung der zeitgenössischen Künstler beiträgt. Letzteres möchten wir sehr wünschen; denn es ist nicht richtig, zwar für die Alten zu schwärmen, aber der lebenskräftigen Gegenwart sich zu verschließen.

Bei der Redaktion eingegangene Bücher, Zeitschriften und Kunstblätter, deren Besprechung sich die Redaktion vorbehält

Bronsolle, Abbe. Le Christ de la Légende Dorée. Paris, Maison de la bonne presse.

Handel-Mazzetti, E. von. Meinrad Helmpergers denkwürdiges Jahr. Kulturhistor. Roman. Broschiert M. 6.—, in schönem Geschenkband M. 7.50. München, Allgem. Verlagsgesellschaft m. b. H.

Jaeger, Dr. Johannes. Die Klosterkirche zu Ebrach. Ein kunst- und kulturgeschichtliches Denkmal aus der Blütezeit des Cistercienser-Ordens. Mit 127 Abbildungen, Details und Plänen. Brosch. M. 13.—, in Leinen gebdn. M. 15.—. Würzburg, Stahelsche Verlagsanstalt.

Der Kaiser, die Kultur und die Kunst. Betrachtungen über die Zukunft des deutschen Volkes aus den Papieren eines Unverantwortlichen. Brosch. M. 2.—, gebdn. M. 3.—. München, Georg Müller, Verlag.

Kösters, Ludwig S. J. Maria, die unbefleckt Empfangene. Zur Jubelfeier der fünzigjährigen Erklärung des Dogmas. Brosch. M. 3.60, gebdn. M. 4.60. Regensburg, Verlagsanstalt vorm. G. J. Manz.

Perlberg, Palästina-Album. 10 Aquarellansichten. München, Andelfinger & Cie.

Peters, August. Rembrandt. Heft VI der Projektionsvorträge aus der Kunstgeschichte. Vortrag zu einer Serie von 60 Laternbildern. Düsseldorf, Ed. Liesegang.

Schottmüller, Frida. Donatello. Ein Beitrag zum Verständnis seiner künstlerischen Tat. Mit 62 Abbildungen. M. 6.—. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.

Schweitzer, Dr. H. Geschichte der deutschen Kunst. Lfg. I. Vollst. in 14 Lfgn. à M. 1.—. Gr. 8°. Reich illustriert. Ravensburg, Otto Maier.

Sheehan, Patrik A. Lukas Delmege, deutsch von Lohr. Ein moderner Seelsorger-Roman. 2. revidierte Auflage. Broschiert M. 4.—, geb. M. 5.—. München, Allgem. Verlagsgesellschaft.

Springer, Anton. Handbuch der Kunstgeschichte Bd. III. Adolf Philippi. Die Renaissance in Italien. Mit 319 Abbildungen im Text und 16 Farbendrucktafeln M. 8.—. Leipzig, E. A. Seemann.

Steinführer, W. Der ganze Prolog des Johannesevangeliums in Satzfolge und Gliederung; eine Studie d. Christus-Bildes; M. 2.—. Leipzig, Dörffling & Franke.

Strzygowski, Jos. Der Dom zu Aachen und seine Entstellung. Ein Protest. M. 1.—. Leipzig, J. C. Hinrichsche Buchhandlung.

Waal, Anton de. Papst Pius X. Ein Lebensbild des hl. Vaters mit einem Titelbild und 107 Abb. im Text. 2. ergänzte Auflage. In Pergament-Imit. gebunden M. 4.—. München, Allgemeine Verlagsgesellschaft.

Wie studiert man Kunstgeschichte? Preis 80 Pf. Leipzig 1904. Roßbergsche Verlagsbuchhandlung.

Wiegand, Martin. Apostel und Evangelisten 14 Tafeln in Tondruck mit Text von Ludwig Reisberger. München, Verlag der Mappe, Gg. D. W. Callwey.

Wyl, W. Franz von Lenbach, Gespräche und Erinnerungen mit einem Bildnis Lenbachs. 4. Tausend. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt.

Zellner, E. Das heraldische Ornament in der Baukunst. Mit 115 Abbildungen. M. 4.—, in Leinwand gebunden M. 5.—. Berlin 1903, Wilh. Ernst & Sohn.

PRAKTISCHE WINKE

BEANTWORTUNG VON ANFRAGEN

Herrn Kaplan A. P. in Pf. — Die erste Frage, die Sie betreffs Ihrer zwei fast bis zur Unkenntlichkeit geschwärzten Ölbilder stellen, geht dahin, ob hier abzuhelfen sei. Diese Frage ist im allgemeinen zu bejahen. Um ein näheres Urteil abgeben zu können, müßte man die Bilder unbedingt gesehen haben; dann ließe sich auch erkennen, welchen Kunstwert sie besitzen. Es ist möglich, daß die Bilder mehrmals durch einen dicken Lack oder mit rohem Leinöl »aufgefrischt« wurden; hierdurch kann sich eine trübe, fast undurchsichtige Kruste gebildet haben, und nach Ihrer Schilderung möchte man dieses vermuten. Vielleicht sind die Farben auch nur mit einer dichten Schmutzschichte überzogen. Schlimmer wäre es, wenn sich einzelne Farben selbst verändert hätten. Es ist erfreulich, daß Sie es nicht machen, wie es so oft geschieht, daß Sie nämlich nicht selbst an den Bildern herumputzen oder unerfahrene Hände darüberlassen, ehe Sie verlässigen Bescheid wissen. Häufig werden mit Stolz alte Bilder vorgezeigt, die man »spottbillig« bekommen und eigenhändig gereinigt habe. Öfters ist ja an solchen Bildern, die auf genannte Art verdorben wurden, nicht viel verloren; aber nicht selten werden ganz hübsche Gemälde, an denen man alle Feinheiten weggefegt, dem Untergang geweiht. — Die zweite Frage, wo abgeholfen werden könne, ist im allgemeinen dahin zu beantworten: Bei einem zuverlässigen Bilderrestaurator. Das übrige brieflich.

Herrn A. P. — Anfrage wird im nächsten Heft ausführlicher beantwortet.

Herrn Pfarrer W. in B. — Sie erfahren nun doch eine ausführlichere Antwort bezüglich der Wappen am Paumgartner Altarbild. Herr Dr. Friedrich H. Hofmann hatte nämlich die Güte, folgendes mitzuteilen: Die Wappen beziehen sich tatsächlich auf die Familie Paumgartner. Das viermal wiederkehrende Wappen ist Paumgartner, das der ersten Frau (von links nach rechts) Reichel (Reich), das der dritten Volkamer. Das Wappen ohne Helmzier ganz links ist zurzeit noch nicht mit Sicherheit festgestellt. Dr. Fr. H. Hofmann wird nächstens eine Untersuchung über die Wappen und die Donatoren des Altars veröffentlichen. (Vgl. noch den verdienstvollen Aufsatz Dr. Volls in Monatsber. üb. Kunst u. Kunstwissensch. III, 2.)

DIE HERBSTAUSSTELLUNG IM WIENER KÜNSTLERHAUSE

(ADOLF DITSCHEINER — ALOIS H. SCHRAM — NIKOLAUS SCHATTENSTEIN — JUNGBUND — SKULPTUREN — II. AUSSTELLUNG DER ÖSTERREICHISCHEN LEO-GESELLSCHAFT — ENDE EINES VEREINES)

Ein großer Meister aus der guten, alten Schule ist dahingegangen: Adolf Ditscheiner. Das Künstlerhaus veranstaltete eine Gedächtnisausstellung von seinen Werken. Freude bereiten uns die großen Schöpfungen des Künstlers und tiefe Trauer empfindet man darob, daß er der Welt bereits entrissen ist. Seine Eigenart besonders für gedämpfte Töne läßt ihn als echten Schüler der österreichischen Landschafterschule, die von Zimmermann ihren Ausgang nahm, erkennen. Ditscheiner ist doch von ganz eigener Art, trotzdem er manchmal an Schindler, Robert Ruß und Lichtenfels erinnert. Seine Zeichnungen (Naturstudien), wie z. B. Laubwerk, Farren und Gräser sind mit peinlichster Detailarbeit ausgeführt; so hat Albrecht Dürer seine Rasenstücke gemacht. Um das Arrangement der Ditscheiner-Ausstellung, deren ausgestellte Werke bis auf einige Studien dem Privatbesitze angehören, hat sich Professor Karl Karger sehr verdient gemacht.

Als Ergebnis seines längeren Aufenthaltes in Damaskus bringt Alois H. Schram seine neuesten Werke zur Ausstellung. Elegant, fein und liebenswürdig, wie der Künstler selbst, sind auch seine Arbeiten, ob es nun zierliche Architekturmotive oder Taubengrotten, schlanke Tänzerinnen oder pikante Sängerinnen sind, Schram bleibt doch überall derselbe. Kühner und markiger wird der Künstler in größeren Studienköpfen und Figuren, wie in den Bildnissen eines jungen Drusen und einer Negerin, die beide gewiß zu seinen besten Schöpfungen zählen. Zierlich sind kleine Straßenbilder und das kleine Köpfchen einer Negerin. Die Rahmen der Bilder, nach Entwürfen des Künstlers mit arabischem Ornamentenschmucke verziert, zeigen von seinem fein durchdachten Geschmacke.

Nikolaus Schattenstein zeigt Ringen nach Originalität. Jedenfalls scheint er ein ausgesprochenes Talent für Typen der Söhne und Töchter Israels zu haben.

Sehr gute Leistungen trifft man in der Ausstellung des »Jungbund« an. Ein gemeinsamer, aber wohlgemerkt gemäßigter, »moderner« Zug geht durch alle Arbeiten. Mit seinen originellen dekorativen Winter- und Gebirgslandschaften geht allen Adolf Groß voran. Allseitiges Interesse weckt Friedrich Beck mit seinem »Morgen auf einer Spitze der Brenta«. Zwickle, Wodnansky erweisen sich als tüchtige Tiermaler und Karl Philipp als ein ebenso trefflicher Tierplastiker. Wenn auch die »Jugendbündler« eigentlich wenig brachten, so gibt das Wenige redliche Kunde von Fleiß und ehrlichem Streben.

Unter den Skulpturen verdienen die Büsten von Khuen, Zinsler und Professor Stephan Schwartz Erwähnung. Zeleznys »Miß Duncan« zeigt die bekannte Tänzerin in sehr naturalistischer Wiedergabe. Plaketten und Medaillen stellten die längst in diesem Fache sehr geschätzten Künstler F. Pawlik und C. M. Schwerdtner (der auch eine Eigenausstellung im Stadtparke veranstaltet hat) aus, die neuerlich den Beweis erbrachten, wie viel Schönes man noch von ihren Schöpfern erhoffen darf.

Eine Ausstellung religiöser Kunst hat die Österreichische Leo-Gesellschaft im deutschen Saale des Künstlerhauses veranstaltet. Diese rührige Gesellschaft unternahm mit dieser — ihrer zweiten — Ausstellung einen bedeutsamen Schritt, der hoffentlich für Künstler und Publikum von Erfolg gekrönt sein wird. Die Ausstellung vereint zum Teil eine Reihe von Werken, die bereits von früheren Ausstellungen her bekannt sind. So die »Vision« und die »Pietà« von Kasparides, das große Bild »Consolatrix afflictorum« von Schram, die »Heilige Familie« von Zimmermann, »Adoration« von Jungwirth, der »Heilige Martin« und »Kaiser Rudolf von Habsburg« von Bildhauer Seib. Besonderen Eindruck machen die Gemälde von Johann Viktor Krämer aus dem heiligen Lande. Auch sein vornehm-edler Madonnenkopf zur Kreuzesabnahme, der prächtige Johanneskopf, die tief ergreifende Mater dolorosa etc. sind wieder zu sehen. In altmeisterlicher Farbengebung stellte Leopold Bara seine »Madonna« aus. Ebenfalls ist der Entwurf seines Altargemäldes »Kreuzerhöhung« ausgestellt. Josef Reich erschien mit einer »Katakombenmesse«, einer fesselnden Porträtstudie »Papst Pius X.« und zwei Entwürfen. Beachtenswerte Werke stellten noch die Maler Wilhelm Nowak, Wolf-Rotenhan und Ludwig Mayer aus. Auch die Plastik ist in dieser Sonderausstellung hervorragend vertreten. Wir erwähnen die trefflichen Medaillen auf den Tod der Kaiserin Elisabeth von Professor Schwartz, ein Kruzifix von Schmidgruber, den Christus von

Theodor Charlemont, die Büste »Frömmigkeit« und die Statue »Ave Maria« von Kaan, die Werke von Klotz, Schwathe (»Fortitudo« und »Heiliger Laurenz«), Zelezny, Erler, Koch und Hella Unger. Auch einige Entwürfe zum Projekte einer Ruhmeshalle auf dem Leopoldsberge bei Wien, worunter die besten von Biberhofer und Troll sind, erregen die Aufmerksamkeit des Besuchers. Ein »Reliquial« vom Bildhauer Zelezny fand bei Kritik und Publikum volle Anerkennung.

Zum Schlusse sei noch das Ende eines Künstlerbundes verzeichnet. Die seit mehreren Jahren bestandene »Vereinigung österreichischer bildender Künstler und Künstlerinnen in Wien«, die sich aus einer Anzahl besserer Kräfte, zum Hauptteile aber aus Dilettanten rekrutierte, hat sich angeblich wegen innerlicher Zwistigkeiten aufgelöst.

Wien Karl Hartmann

DER KUNSTVEREIN MÜNCHEN

Es war notwendig, daß eine kleine Auffrischung dem Kunstverein unter den Arkaden durch Einladung einheimischer und auswärtiger Kollektionen zuteil wurde; denn gerade ein solches Institut bedarf, wenn es nicht als ein überlebtes erscheinen soll, eines frisch pulsierenden Kunstlebens. Wer von den Malern den Münchener Kunstverein nur für eine Ablagerungsstätte von Bildern hält, dem muß man das Gegenteil so lange nachdrücklich klar machen, bis er sich auf die Pflicht besinnt, die er der Kunst gegenüber schuldig ist. Daß selbstverständlich die einheimischen Kräfte unter der Konkurrenz Auswärtiger nicht zu leiden brauchen, ist ja klar, ebenso klar ist es auch, daß die Kunst in München nicht still stehen, sondern vorwärts kommen muß. Begrüßenswert war daher so manche Vorführung von Werken, die wir ohne Bemühen der Ausstellungsleitung vielleicht nicht zu sehen bekommen hätten. Erregten die Schule von Pont-Aven, eine Folge französischer Bilder der Gauguin, van Gogh, Bernard, Schuffenecker etc. noch teilweise Widerspruch, sowohl in der Künstlerschaft, als auch im kunstfreundlichen Publikum, so war man doch schon über die Bedeutung R. Schramm-Zittaus, welcher später erschien, im klaren. Dieser talentvolle Schüler H. Zügels überraschte mit einer Serie virtuos und blendend gemalten Federviehs, in den verschiedensten Lichteffekten gesehen. H. Hayeck, welcher auch dem Tierleben interessante Studien entnimmt, brachte u. a. eine ernste Winterlandschaft von ganz besonderem Stimmungsreiz. Die Kollektion E v. Eicken war zwar groß, aber all den Landschaften, die durchaus nicht schlecht gemalt waren, fehlte das eigentlich persönliche, künstlerische Element. Solche schwer angreifbare Studienkunst, die zur Verflachung der Kunst beiträgt, überschwemmt den Markt in recht bedenklicher Weise und trägt wenig zur Hebung der künstlerischen Kultur bei, weil das geistige Element durchweg fehlt. Selbst bei den ganz geschickt und sicher hingestrichenen Studien des Maler-Ehepaares Graf-Pfaff fiel dies auf. Trotz all der guten Einzelbeobachtungen von Licht und Schatten auf den alten Bauten, Toren und Dächern eines malerischen alten Städtchens, vermißte man die Innerlichkeit des Empfindens, welche doch auch die Studienarbeit aufweisen muß. Der Russe Somoff, dem zwar ein bedeutender Ruf vorausgeht, gab uns nach dieser Richtung auch wenig. Die absichtlich naiv sein sollende Biedermaierei verquickte er mit den Eigentümlichkeiten von Degas' Kunst und griff dann wieder auf die alten Rokokomeister zurück. — Interessante Entwürfe, Bilder und Studien zeigte L. v. Langenmantel; in fortschrittlicher Richtung brachte er namentlich eine neue und seltsame Note in das Bild dreier tanzenden Mädchen hinein, das als Farb- und Beleuchtungsproblem gedacht war. — F. Wirnhier, F. Rabending, Grässel brachten kleinere, gediegene Leistungen. Robert Curry bot eine Serie Landschaften, die etwas Urwüchsiges und frisch Empfundenes aufwiesen und in denen das Bestreben deutlich zutage trat, die Natur so schlicht zu geben, wie sie auch wirklich ist. — Die deutsch-böhmischen Künstler, die geschlossen ausstellten, hatten es verstanden, ihrer Vorführung einen vornehmen Charakter zu verleihen. C. Korzendörfer, Arpad Schmidhamer, Uhl, Gabriel Max waren vortrefflich vertreten; letzterer mit einem älteren Bilde »Judas« in feinem Ton; auch Otto Tragy, dessen Werke von vornehm dekorativ schmückender Wirkung sind, sowie Wirkner mit einem »Waldinnern« und »Betender Mönch«. Unter den Zeichnern und Radierern dieser Gruppe sah man E Hegenbarth mit vorzüglichen Qualitäten ausgerüstet, leider zu stark Klinger nacheifernd. Walter Ziegler führte die verschiedensten Proben seines selbsterfundenen Verfahrens für Mehrfarbendrucke in guten Exemplaren vor, und Walter Klemm eine Serie Holzschnitte, die in ihrer Herbheit und anspruchslosen Art an die Holzschneider des Mittelalters erinnerten. — Ad. Hölzels Landschaften wollen mehr als technische Experimente betrachtet sein, die jetzt, im Gegensatz zu früher, mehr dem Pointillismus zuneigen. Die Form wird vollständig aufgelöst, und er versucht durch Vibrieren der Farbflecken weiche und malerische Wirkung zu erzielen. Es erinnern so einzelne Studien teils an die Neoimpressionisten, auch an Raffaëlli, teils an L. Dill, welch letzterer in der Vereinfachung von Form und Farbe gobelin- oder tapetenartige Effekte erzielt. — Viel ungelenker in der technischen Durchführung als Hölzel ist Rich. Pietsch, ja man sieht mitunter, wie der Maler sich abgequält haben mag; trotzdem versteht er es, uns mitzuziehen und in seinen Landschaften Dinge zu sagen, die zum Herzen gehen. Pietsch besitzt ein gut Teil von dem, was zur wahren Kunst gehört: Schöpferkraft. Eine große Herbstlandschaft war besonders fesselnd in ihrer melancholischen Erscheinung. Auch der Blick ins herbstliche Isartal zeigt, wie der junge strebsame Künstler bei jedem neuen Werk Fortschritte macht.

Franz Wolter

KONKURRENZAUSSCHREIBEN

der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst

zur Erlangung von Entwürfen für einfache Grabdenkmäler

Auf dem umfangreichen Gebiete der Grabplastik steht gegenwärtig vielfach das handwerkliche Element im Vordergrund des Einflusses, auch wird auf den christlichen Friedhöfen der religiöse Gedanke schwer vernachlässigt. Nach beiden Richtungen will die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst bessernd einwirken, damit auch an den Gräbern unserer teueren Verstorbenen Religion und Kunst Wache halten mögen. Zunächst soll der Geschmacksverirrung entgegengearbeitet werden, welche gerade bei Herstellung schlichterer Denkmäler

in Stadt und Land herrscht. Der erste Schritt soll nunmehr geschehen durch die Ausschreibung einer Konkurrenz unter den Künstlern der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst zur Erlangung von Entwürfen für einfache und leicht ausführbare christliche Familien- und Einzel-Grabdenkmäler.

Die näheren diesbezüglichen Konkurrenzbestimmungen sind folgende: 1. Es sind die Bedürfnisse jener Familien zu berücksichtigen, welche nur kleine Summen anlegen können, bei denen es aber üblich geworden ist, für teures fremdes Steinmaterial, das kunstlos verarbeitet wird, verhältnismäßig viel zu große Ausgaben zu machen. 2. Das Gewicht ist einzig auf die Befriedigung des religiösen Gefühls und künstlerische Gestaltung unter Anwendung soliden und zweckdienlichen Materials zu legen. 3. Die Aussprache der Bestimmung und des religiösen Gedankens, die Wahl des Stils und die künstlerische Ausgestaltung bleibt dem Künstler überlassen. Es kann, soweit es für den ins Auge zu fassenden geringen Herstellungsbetrag möglich ist, figürliche Darstellung oder symbolischer und ornamentaler Schmuck Anwendung finden. 4. Die Kosten der Herstellung können sich zwischen 100 und 200 M. bewegen. 5. Die Entwürfe sind in der Größe 1 : 5 zu halten und können in Modellen oder Zeichnungen bestehen. 6. Die Einsendungen wollen bis zum 15. März 1905 an die Geschäftsstelle in München (Karlstr. 6) gerichtet werden. 7. Den mit Motto versehenen Entwürfen ist in verschlossenem Couvert, das außen das gleiche Motto tragen soll, Name und Adresse des Einsenders beizufügen. 8. Die Auswahl geschieht durch die Jury der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, welche über folgende Preise bestimmen wird: drei Preise à 40 M., vier Preise à 30 M., vier Preise à 20 M., Summa 320 M. Der Jury bleibt es überlassen, die Beträge auch anders zu zerlegen und eine andere Zahl der Preise zu bestimmen. 9. Sämtliche Entwürfe, auch die prämiierten, bleiben Eigentum der Autoren. Doch behält sich die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst das Recht vor, nach Anfrage beim Autor über deren erstmalige Veröffentlichung bestimmen zu können.

ZU UNSEREN BILDERN

Auf Paul Beckert, von dem unsere Sonderbeilage stammt, konnten wir schon im 2. Heft hinweisen. Beckert ist von Geburt Sachse und war zunächst Schüler der Dresdener Kunstakademie bei Theodor Grosse, einem Bendemann- und Cornelius-Schüler; dann besuchte er anfangs der achtziger Jahre die Akademie in München und erwarb sich das bayerische Staatsbürgerrecht. Mitte der achtziger Jahre siedelte er nach Berlin über, wo er nach wenigen Jahren durch mehrere Staatsaufträge sowohl die warme Anerkennung der Minister von Goßler und Graf Zedlitz als auch des Kaisers Wilhelm II. fand, der sich von ihm, neben Angeli, als Kaiser zuerst porträtieren ließ und ihm sehr gewogen war. Auch die Kaiserin Augusta Viktoria ließ sich zweimal von Beckert malen. Neben vielen Porträts aus der preußischen und sächsischen Aristokratie entstanden auch mehrfach Historien- und religiöse Bilder, so ein großes Wandgemälde im Collegium Germanicum zu Rom und eine große Komposition, welche die Gedanken der Arbeiter-Enzyklika (»Rerum novarum«) Leo XIII. künstlerisch darstellt und ein Geschenk der katholischen Arbeitervereine Deutschlands an den Papst war. — Seit vorigen Herbst weilt Beckert in München, das er zu dauerndem Aufenthalt wählen will.

Unter jene Meister, die sich fast ausschließlich der kirchlichen Kunst widmen und die auf der vorigjährigen Ausstellung in Regensburg mit mehreren Werken vortrefflich vertreten waren, gehören Hugo Huber, Prof. Aug. Spieß und Kaspar Schleibner. Wir sind in der angenehmen Lage, auf Seite 97, 112 und 113 Abbildungen von Entwürfen dieser Künstler zu kirchlichen Monumentalbildern zu veröffentlichen.

Zu den vollendetsten Werken Botticellis (1446 bis 1510, vgl. Heft IV, S. 83 u. Beil. II) gehört seine »Anbetung der hl. drei Könige«, die für Santa Maria Novella in Florenz wohl im Auftrage Lorenzos de' Medici gemalt, des Bestellers Familie und Freunde um die hl. Familie schart. Der nächst der Madonna kniende König trägt die Züge des alten Cosimo. Das Bild entstand anfangs der achtziger Jahre; es zeichnet sich durch eine bei Botticellis figurenreicheren Bildern nicht übliche vornehme Ruhe und einen monumentalen Aufbau der Komposition aus, durch Tiefe und Klarheit der Perspektive, sorgsame Erfindung der Faltenwürfe und prächtige Durchführung der Bildnisköpfe. Abb. S. 115.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Neue katholische Kirchen in Schlesien. In Löwen, Bezirk Breslau, und in Kgl. Neudorf, Bezirk Oppeln, sind Anfang November die von Architekt Ludwig Schneider in Oppeln neuerbauten katholischen Kirchen geweiht worden. Die erstere, in einfachen romanischen Formen mit einem Gesamtkostenaufwand von 90000 M. ausgeführt, ist eine gewölbte Backstein-Basilika, bedeckt 560 m² Grundfläche und enthält 300 Sitz-, sowie 600 Stehplätze. Die andere Kirche, die etwa 200000 M. kostete und auf einer bebauten Grundfläche von 1200 m² 600 Sitz- und 1400 Stehplätze zählt, ist eine in gotischen Backsteinformen ausgeführte, gleichfalls basilikale Anlage. Der Bau des zugehörigen, im Stil der Kirche gehaltenen Pfarrhauses benötigte rund 30000 M. Von Architekt Schneider wird fernerhin auch in Friedland in Oberschlesien eine neue katholische Kirche erbaut.

Wandmalereien in der Dreifaltigkeitskirche in Bern. In der Chorapsis der vor fünf Jahren von Architekt H. von Segesser in Luzern in lombardisch-romanischem Stil erbauten Dreifaltigkeitskirche an der Taubenstraße in Bern hat jetzt Maler Aloys Balmer aus München figürliche Malereien geschaffen, die nach Maßgabe der zufließenden Mittel an den Wänden des Mittelschiffes über den großen Bogenöffnungen fortgesetzt werden sollen. Die Bilder der Chornische stellen die Dreifaltigkeit dar. Auf leichtem zierlichem Thron sitzen links Gott Vater mit der Weltkugel und zu seiner Rechten Christus mit dem Kreuz, während zu ihren Füßen der Teufel, die vom Heiland bezwungene Sünde, sich krümmt. Zwischen Gott Vater und Gott Sohn, die in weiße wallende Gewänder gekleidet und mit hohen Kronen bekrönt sind, ist der heilige Geist in Form einer Taube sichtbar. Je zwei Engel knien anbetend in Wolken zu seiten des Thrones. Hieran schließen sich rechts und links Gruppen von je vier Gestalten, die zwischen Palmen auf grünem Rasen von gelblichem Hintergrund sich abheben, links vom Beschauer die Mutter Gottes mit drei heiligen Frauen, rechts Johannes der Täufer mit drei heiligen Männern.

Das Frauenkloster St. Scholastika in Rorschach ist 1617 aus den beiden Waldschwesternhäusern Hundtobel und Steinertobel entstanden, von denen das erstere 1616 mit Steinertobel vereinigt worden war. Da die Gebäude baufällig erschienen und das Gelände des Klosters durch die Nähe des verkehrsreichen Bahnhofes an Ruhe eingebüßt hatte, entschloß man sich Juni 1903, das Klosterareal zu verkaufen und an Stelle des erwor-

benen Hofes Waldeck in der Gemeinde Tübach nach Grundrissen und Plänen Sr. Hochwürden des Herrn Beichtigers Martin Knoblauch durch Architekt August Hardegger von St. Gallen einen Neubau erstellen zu lassen. Am 29. Oktober 1903 geschah der erste Spatenstich, am 1. Mai 1904 fand die Grundsteinlegung statt und heute ist der ansprechende Bau, dessen Baukosten auf 260000 Fr. veranschlagt waren, bereits fertiggestellt.

BÜCHERSCHAU

Kind und Kunst. Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes. Verlag Alexander Koch in Darmstadt. Jährlich zwölf Hefte 12 M.

Aus den vorliegenden drei ersten Heften lassen sich die Ziele, welche die Zeitschrift sich gesteckt hat, bereits erkennen. Sie ist (mit Ausnahme etwa der Abteilung: Kinderwelt) nicht für das Kind bestimmt, sondern für den Erzieher und für die Familie, sie will, wie es in der Vorrede heißt, die Bestrebungen für die »Kunst im Leben des Kindes«, die bisher in verschiedenen Bächen und Strömen fluteten, in ein gemeinsames Bett zusammenfassen. Der erste, der in der neuen Zeitschrift das Wort erhält, ist Professor Dr. Konrad Lange-Tübingen, der in dem Aufsatze »Kunst und Spiel in ihrer erzieherischen Bedeutung« manch Treffliches sagt, mögen auch manche vielleicht einen andern psychologischen Standpunkt einnehmen. Über die Macht der »Illusionsfähigkeit« haben wir eine andere Meinung als Lange; uns ist das beste Mittel, in den Trübsalen des Lebens aufrecht zu bleiben, die Religion. — Die Artikel: »Kindliche Modellierarbeiten« von Dr. Max Osborn-Berlin, »Einige Grundfragen der Erziehung« von Dr. Pabst-Leipzig behandeln in sachkundiger Weise den Handfertigkeitsunterricht. Außerdem sind noch andere Führer in der Kunsterziehungsbewegung, wie Dr. Spanier, Dr. Löwenberg etc. mit Abhandlungen vertreten. Beachtung wird ferner dem Spielzeug geschenkt, dem Kinderzimmer und seiner künstlerischen Ausstattung, alles durch treffliche Abbildungen erläutert, für die Unterhaltung der Kinderwelt sorgen Bilder, Gedichte, Erzählungen und Märchen. Von den letzteren scheint uns das »Von der Prinzessin, die nicht heiraten wollte«, nicht am Platze. Dagegen wäre es sehr zu begrüßen, wenn im Interesse der harmonischen Bildung das ethische Moment auch in der Kunsterziehung mehr berücksichtigt würde — natürlich in unaufdringlicher Weise; daß in dem Bilderschmuck, darunter Vollbilder von Sohn-Rethel, Hans Thoma, G. Schuster-Woldan, modernbizarre Sprünge vermieden sind, ist zu loben. Man darf eben nicht übersehen, daß das Kind zuerst in seiner Umgebung sieht, dann das Gesehene naiv darzustellen sucht und im Bilde sehen möchte; daraus ergibt sich die Forderung, dem Kinde das, was im Bereich seiner Anschauung liegt, so naiv zu geben, wie es ihm eben verständlich ist. E. Gutensohn

Berühmte Kunststätten. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig und Berlin.

Soll das Reisen nicht ein bloßer Zeitvertreib oder ein Unterbrechen der alltäglichen Beschäftigungen sein, soll es den Geist bilden und den Gesichtskreis erweitern, sollen die gewonnenen Reiseeindrücke sich nicht rasch verflüchtigen, so muß man sich sorgfältig und von langer Hand vorbereiten, aber auch nach der Heimkehr sich mit dem Gesehenen und den neuen Erfahrungen beschäftigen. Zur Erfüllung dieser beiden Bedingungen für ein fruchtbringendes Reisen genügt wohl kaum ein Reisehandbuch und eine Anzahl von Ansichtspostkarten, sondern man sollte sich, wenn irgend möglich, genauer in die Eigentümlichkeiten der Kultur und Geschichte der besuchten Gegenden und insbesondere in deren Kunstschätze hineinleben Ein ganz vortreffliches Hilfsmittel dazu bilden die seit 1898 bei Seemann erscheinenden, gefälligen, billigen, reich-illustrierten und von Fachleuten geschriebenen Führer durch jene Stätten einer alten Kultur, die sich durch Reichtum und Wert ihrer Kunstdenkmäler auszeichnen. Bis jetzt sind 28 derartige Bände mäßigen Umfanges erschienen. Wir verweisen an dieser Stelle auf den Band, der Nürnberg behandelt und von P. J. Rée mit Wärme und Sachkenntnis bearbeitet ist. (Preis 4 M.) Nirgends fühlen wir uns, wie der Verfasser bemerkt, so unmittelbar von dem Hauch der Kunst angeweht, wie in Nürnberg. Erquickend ist schon das Durchblättern dieses Buches, da in 163 Abbildungen das alte Nürnberg mit seinem soliden Geschmack im Profanbau, seinen herrlichen kirchlichen Bauwerken, seinem reichen Kunstleben und blühenden Kunsthandwerk an unserm Auge vorüberzieht. — Nach Norditalien, an eine Stätte, die für den Deutschen nicht nur von künstlerischem Interesse, sondern auch von nationalem Reize ist, führt uns der von G. Biermann bearbeitete Band: Verona (125 Abb., Preis 3 M.), in dem die Kunstgeschichte dieser für die frühmittelalterliche Kunst so wichtigen Stadt zum ersten Male zusammenhängend behandelt ist. — Sizilien durchwandern wir unter Führung von Max G. Zimmermann, der uns, von 102 Abbildungen unterstützt, mit den landschaftlichen Eigentümlichkeiten, mit der hochentwickelten alten Kultur und der alten Geschichte dieser Insel vertraut macht, von der Goethe schrieb: »Italien ohne Sizilien macht gar kein Bild in der Seele; hier ist der Schlüssel zu allem.« Durch die eingewanderten Griechen entwickelte sich in Sizilien eine Kultur, durch welche die Insel eine weltgeschichtliche Bedeutung erlangte, eine Kultur, von welcher die noch erhaltenen gewaltigen Ruinen ein beredtes Zeugnis ablegen. Der Preis dieses Bandes ist 3 M. Unter den deutschen Kunststätten sind außer Nürnberg bis jetzt dieser Sammlung einverleibt: Straßburg, Danzig, Augsburg, ferner Hildesheim und Goslar. M.

Meister der Farbe. Europäische Kunst der Gegenwart. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig. 12 Monatshefte, Jahrespreis 24 M.

Neben dem bekannten Sammelwerke »Alte Meister« beschenkt der Verlag von E. A. Seemann die Kunstfreunde auch mit Reproduktionen in Mehrfarbendruck, welche der neuen Kunst gewidmet sind Wir nennen die abgeschlossene Ausgabe »Hundert Meister der Gegenwart«, ferner das neueste Lieferungswerk: »Meister der Farbe«, das eine Art Fortsetzung des vorgenannten bildet Einstweilen beschränken wir uns auf den Hinweis, daß die gesamte europäische Kunst der Gegenwart in charakteristischen Vertretern herangezogen ist und daß die Ausführung der Blätter im ganzen vortrefflich genannt zu werden verdient Heft 1 und 2 enthalten Arbeiten von Anders Zorn (Schwede), Repin (Russe), Zuloaga (Spanier), Klinger, Carrier-Belleuse (Paris), Jan Veth (Amsterdam); Larsson (Schweden), Menzel, Paulsen (Kopenhagen), Franz Simm, Willem Maris (Holland, Haag), Alfred Roll (Paris). Aus den späteren Heften seien genannt: Thoma, Liebermann, Uhde, Cottet, Blanche, Monet, Constable, Courtens, Neuhuys, Segantini, Laszlo. M.

Wegen Raummangels müssen wir die Beantwortung der Anfragen, sowie das Verzeichnis neu eingegangener Bücher etc. auf das nächste Heft verschieben.

Redaktionsschluß: 15. Januar.

VOM KÖLNER DOME UND SEINER UMGEBUNG

Von Architekt Franz Jakob Schmitt in München

Die erzbischöfliche Metropolitankirche der Kölner Kurfürsten war ehedem eine romanische, dreischiffige Säulenbasilika mit zwei Querschiffen, einem St. Peters-Ost- und einem St. Marien-Westchore; sie hatte zwei gewölbte Säulenkrypten, vier Türme und zwei Vierungskuppeln, war somit ein mit den drei Domen des Mittelrheines, St. Martin-Mainz, St. Peter-Worms und St. Maria-Speyer rivalisierender Monumentalbau. Auf seiner Südostseite lag des Erzbischofes Palast mit der St. Johannes dem Evangelisten und St. Thomas dem Apostel geweihten Doppelkapelle. Nächst dem Heiliggeisthospitale an der Südseite befand sich unter einer dreijochigen offenen Vorhalle das Hauptportal des Domes; die Nordseite enthielt den gewölbten Kapitelsaal und den Kreuzgang mit der Pfarrkirche St. Maria zum Pesch, die Sakristei, die Bibliothek und seit 1525 die neuerrichtete »Schule der Gottheit«. Vor der Ostseite des Domes stand die 1085 geweihte, doppelchörige Kollegiatstiftskirche St. Maria zu den Staffeln, welche im Jahre 1817 bedauerlicherweise zerstört worden ist. Stände noch dieses interessante Gotteshaus romanischen Baustiles und ebenso der gewölbte Kapitelsaal, in welchem Sulpiz Boisserée im Jahre 1811 der Kaiserin Marie Louise seine Domaufnahmen zeigte, aufrecht, so könnte heutzutage nicht über die trostlose Kahlheit der nächsten Umgebung der erzbischöflichen Metropolitankirche geklagt werden. Erhob sich doch auch an der Westseite des Kölner Zentralbaues St. Gereon ein wertvoller Kreuzgang spätromanischen Stiles, er wurde 1821 leider niedergerissen, um dem in der Nähe kasernierten Militär einen Exerzierplatz zu beschaffen. Gehe man nach Sens und bewundere die dem Protomartyr St. Stephanus geweihte Kathedrale und den sich direkt an ihre Westfront anschließenden, frühgotischen Synodalsaal, welcher mit dem Palaste des Erzbischofes in Verbindung steht; da gibt es herzerfreuende Architekturbilder, wie solche auch zu Laon bei seiner der Mutter des Herrn geweihten siebentürmigen Kathedrale, ihrem Kreuzgange und dem ehemaligen Bischofspalaste mit offener Säulenvorhalle zu treffen sind.

Vordem schmückte das Innere des Kölner Domes auf der Evangelienseite ein hochragendes Sakramentshäuschen, welches 1768, und ein reicher Hochaltar, der 1770 bis auf die Marmormensa abgebrochen wurde. Wäre der Weiterbau nicht im Jahre 1516 aufgegeben worden, dann würde sicher ein gotischer Lettner den Chor unter der Vierung ebenso abgeschlossen haben, wie wir solche Skulpturwerke noch heute im St. Stephansdome zu Halberstadt und in der ehemaligen erzbischöflichen Metropolitankirche St. Mauritius und Katharina zu Magdeburg an der Elbe bewundern, auch der St. Paulusdom zu Münster in Westfalen besaß seit 1536 einen »Apostelgang« genannten Steinlettner, welcher im Jahre 1860 abgebrochen wurde.

Nach dem 1248 entworfenen Plane des Gerhard von Riel wäre der Kölner Dom, wie die nahe Cistercienserabteikirche St. Maria in Altenberg, die Kathedralen Notre-Dame in Chartres, Rheims und Amiens, dreischiffig im Langhause geworden, denn erst im Anfange des 14. Jahrhunderts wurde er durch den 1330 verstorbenen Meister Johannes fünfschiffig mit je einem Kolossalturme vor den vier Abseiten, während bei Notre-Dame in Rheims jeder der beiden Fronttürme nur eine Abseite abschließt. Da das Mittelschiff von Kern zu Kern der Pfeiler 14,60 m mißt, so wird es an der Westfassade von den zwei übermächtigen Türmen völlig erdrückt, darum hat 1867 Friedrich Freiherr von Schmidt bei seiner über Köln erfolgten Rückkehr von der Pariser Weltausstellung nach Wien ausgesprochen, es sehe aus, als ob zwischen zwei Riesenfelsen sich eine Schlucht mit einem Wasserfalle auftue. Die erzbischöfliche Metropolitankirche in Rheims hat von den inneren Turmmauern bis zur Querhausvierung neun, der Kölner Dom aber nur sechs Gewölbejoche, was völlig ungenügend erscheint und für die Totalwirkung des Monumentalbaues geradezu verhängnisvoll wurde. Schon im Laufe des Mittelalters hat man diese Schwäche der Komposition beim Dome zu Köln erkannt und unsere deutschen Meister übten bei dem St. Petersdome in Regensburg, bei St. Stephan in Wien, St. Veit in Prag und dem Münster St. Maria in Ulm Kritik, dabei muß denn anerkannt werden, daß bei allen diesen Gotteshäusern die Totalwirkung besser wie in Köln geglückt ist.

Im Mittelalter hat man die Monumentalbauten in der Ausführung langsam betrieben, da konnte die Bauhütte ihre Steinmetzen ausbilden und alsdann weithin im Lande zur Betätigung senden; in dieser richtigen, segenbringenden Weise wurde der neue bischöfliche Dom zu St. Maria Empfängnis in Linz a. D. nach den Entwürfen von Baurat Vinzenz Statz-Köln 1862 begonnen und ohne Lotterie schreitet unter der bewährten Leitung des Domarchitekten Otto Schirmer das schöne Gotteshaus allmählich der Vollendung entgegen. Nach den gleichen Grundsätzen hätte auch der Kölner St. Petersdom ausgebaut werden können, wobei tüchtige Arbeiter für unsere kirchliche Baukunst fort und fort wären herangebildet worden. Leider wurde aber die Vollendung in begreiflichem und an sich rühmlichem Eifer zu rasch betrieben. Nach dem 1861 erfolgten Ableben Zwirners wurde der Magdeburger Voigtel zum Dombaumeister ernannt, der eine richtige Lösung für die Eckfialen der Doppeltüme beim Übergang aus dem Quadrat zum Achtort nicht fand, worauf Vincenz Statz in einem Protest beim Kultusministerium seinerzeit vergeblich hinwies. Die doppelten Kreuzblumen der beiden Domtürme bildete Voigtel zu kolossal; er würde diesen Mißgriff kaum begangen haben, wenn er die im Mittelalter vollendeten Hochtürme des Münsters Unserer lieben Frau zu Freiburg i. Br. und der Pfarrkirche St. Theobald zu Thann in der ehemaligen Diözese Basel zu Rate gezogen hätte. Diese beiden wunden Stellen: die genannten Eckfialen und die Kreuzblumen der Westtürme bedürften eines Eingriffes, wobei die im Prachtwerke des Kölner Domes von weiland Dombaumeister Franz Schmitz in Straßburg enthaltenen Zeichnungen zur Richtschnur dienen könnten. Dagegen vermögen wir uns mit dem neuestens in einer Broschüre vorgetragenen Plane einer Umgestaltung der Umgebung des Domes nicht zu befreunden.

DER KUNSTVEREIN MÜNCHEN

Der Monat Januar brachte eine Fülle von künstlerischen Darbietungen, wie sie bisher nicht zu verzeichnen war. Auswärtige und einheimische Kollektionen lösten sich gegenseitig ab und in dem Wechsel der Erscheinungen stießen fast die Extreme aufeinander. Alice Trübner, die Schülerin und Gattin Wilhelm Trübners, erschien zuerst mit einer größeren Anzahl von Stilleben, die in jeder Hinsicht einen schwachen Abglanz der Vorzüge ihres Meisters widerspiegelten. Ausnehmen darf man vielleicht die nach eigenem Geschmack gestellten Motive, welche aber weniger originell erschienen als durch sonderbare Tricks Aufsehen erregen sollten. Pikant sein wollende Zusammenwürfelung von Herren- und Damenkleidungsstücken vor einem Vorhang war schon mehr als zweideutig. Die malerischen Qualitäten dieser Leistungen, welche in auffallender Weise die rein äußerliche Eigenart des Lehrers zeigten, waren das Beste

was an diesen Studien auffiel. M. Laumen wirtschaftete mit denselben malerischen Äußerlichkeiten wie ihre Kollegin und standen auch ihre Rosenbuketts unter dem Einflusse Trübnerscher Technik. Prächtige, farbensatte Stilleben, die auch eine solide Zeichnung aufwiesen, brachte Herrmann-Allgäu. Ein echt künstlerisches Gefühl für geschmackvolle Gruppierung und Farbenwahl sprachen diese vornehm im Ton wirkenden Malereien aus. Fleißig durchgeführt waren die Bleistiftzeichnungen von Sacchetto, kleine Studien von bescheidenen Winkeln und Plätzen aus alten Städten. Unter den eingeladenen auswärtigen Gästen nahmen die Engländer eine der ersten Stellen ein. Unstreitig der beste unter den vier ausstellenden Künstlern war John Lavery. Er überragt seine Kollegen schon dadurch meilenweit, daß alle seine Studien und Gemälde eine gewisse Kultur besitzen und den Beschauer äußerst sympathisch berühren und, da sie nicht aufdringlich in Konzeption, Farbe und Technik sind, eine gewisse Vornehmheit bekunden. Wenn man die Werke in der Gesamtheit überschaute, glaubte man eine ganze Welt der verschiedensten Persönlichkeiten in eine Person verarbeitet und aufgelöst zu sehen. Hier dachte man, allerdings ganz entfernt, an den großen Philosophen der englischen Malerei, Watts, dort an den eminenten Farbenkünstler Whistler und ganz besonders an den letztgenannten, wenn Lavery, wie in dem tieftonigen, großen Damenbildnis, das matt olivenfarbige Biedermeierkostüm zu einem grauen Umschlagtuch und einem grüngefütterten Hute malt und das Ganze auf einen fein graugrünen Hintergrund ausklingen läßt. Köstlich war auch eine andere junge Dame in zierlicher Bewegung der aufgestützten Hand, in silbergrauen Tönen des leichtluftigen Gewandes. Gerade in dieser Eleganz, in dem Anmutigen, vielleicht dem Süßlichen, wenn man scharf sein will — dazu die einschmeichelnde Mache, der flüssige zarte Farbenschmelz —, ruht das Bestechende jener Bildnisse, und deshalb ist es auch verständlich, daß Lavery nicht allein jenseits des Kanals, sondern auch überall dort, wo die Dame von Welt auf eine chike Toilette den meisten Wert legt, den großen Erfolg erzielte, weil in der schönen Gewandung auch die schöne Frau geborgen ist, welche der Künstler immer in jener liebenswürdigen Weise gibt, die ans Konventionelle, an die Schablone streift. Für einen anspruchsvollen Kunstfreund, der Charaktere sehen möchte, in dem zuckenden Mienenspiel, dem Feuer der leuchtenden Augen Seelenzustände, Geist entdecken will, bietet Lavery nichts. Denn es sind alle seine Menschen nicht auf Individuen hin gesehen, sondern auf einen Typus zugeschnitten, mag die dargestellte Person englischer, deutscher oder italienischer Abstammung sein. Und dieser Typus ist der englische, der in seinen Grundzügen schon bei Gainsborough eine fast genau zu beschreibende Form angenommen hat und in Lavery weniger stark wieder auflebte. Gegen diesen Maler fielen seine Kollegen bedeutend ab, sowohl Oppenheimer in seinen Porträts als Jamieson und Neave mit ihren Landschaften, die viel der schottischen Kunst verdanken; außerdem wirken sie derb, fast roh, wie moderne Töpferware gegen altes chinesisches Porzellan. Nur der Nachlaß des kürzlich in Wien verstorbenen Ch. Schuch konnte gegen Lavery noch in Betracht kommen, wenn man den Maßstab des rein Künstlerischen anlegt. Schuch hatte offenbar sich an die malerischen Errungenschaften W. Leibls und in zweiter Linie an die W. Trübners angeschlossen und in einfachen bescheidenen Motiven, den Blumenstücken, Stilleben und Interieurs ernste Leistungen gegeben, die Anerkennung verdienen. Leider waren etliche Arbeiten, namentlich ein größeres Stillleben, zu sehr nachgedunkelt, um den eigentümlichen Reiz der Farbe voll und ganz genießen zu lassen. Nur in den Blumenarrangements, sowie in einer brillant gemalten Wildente leuchtete die Farbe in prächtigem Schmelz auf. Nach mehr stofflicher Richtung hin waren die Studien und Bilder aus dem Nachlasse S. Deikerts gesehen, doch waren die unter der liebevollen Hand des Malers entstandenen Tierstücke durch ihre Anspruchslosigkeit erfreuliche Leistungen. Ungleich höher standen die Landschaften O. Gamperts. Er schildert in kräftigen Zügen und in fast an Melancholie grenzenden Weisen, was ihm der Wald erzählt, was er an baumumstandenen Abhängen mit dem hell von den letzten Strahlen der Sonne beleuchteten Kirchlein geschaut. Es liegt etwas ungemein Anheimelndes, Vertrauliches in dieser Kunst, die der deutschen Art entspricht und nach der wir uns sehnen. O. Wisinger-Florian, welche jedes Jahr von Wien aus einen größeren Überblick über ihr Schaffen gibt, fand sich auch diesmal mit einer Serie von Bildern ein, die ihre bekannte Virtuosität zeigten, ja noch zu überbieten schienen. Statt zu einer Verfeinerung oder Vertiefung ihrer Kunst gelangt die mit viel Talent begabte Künstlerin zu Effekten, welche ein momentanes Blenden der Augen hervorrufen und in unserem Empfinden nur so lange Bewunderung auslösen, als ein wirkliches Feuerwerk dauert. Charakteristisch hierfür war das umfangreichste Bild der Kollektion, ein Terrassen-Aufstieg zu der Villa des Erzherzogs Josef in Fiume. In gleichwertigen Farben war hier die üppigste südliche Vegetation zu sehen; ein buntes Gemisch von Gewächsen und dennoch reizlos. Die kleine Skizze zu dem Bilde war viel besser, viel feiner, weit angenehmer auch ein hübscher Feldblumenstrauß, in dem die Kunst der früheren Wisinger-Florian so recht zum Ausdrucke kam, in welcher wir sie lieber sehen als in den sogenannten Prunkstücken ihrer letzten Jahre. — Eine andere, sehr geschätzte Künstlerin, Clara Walther, war insoferne ihrer Wiener Kollegin bedeutend überlegen, als sie von vornherein auf jede Art äußerlicher Effekte verzichtet und mit weit einfacheren, anspruchslosen Mitteln, aus dem persönlichen Empfinden heraus ihre Themata behandelt. Ihre Landschaften, Figurenbilder, Interieurs und Blumenstücke atmen einen intimen Reiz und sind trotz der liebevollen Durchbildung breit und großzügig wiedergegeben. Ein Wohnraum im Akkord von Grün und Braunrot erschien besonders gut als Farb- und Beleuchtungsproblem gelöst. Sichere Zeichnung und famose Modellierung verriet auch die alte Frau mit weißem Kopftuche auf blauem Hintergrunde. Einer der gefühlvollsten Landschafter, der aus dem Kreise der Dachauer hervorgegangen, ist G. Flad. Er malt den aufgehenden Mond über dem freundlichen, einsamen Dörfchen oder die Stunde der nahenden Dämmerung auf der verlassenen Heide. Dann wieder schildert er eine üppig wuchernde, blühende Wiese mit dahinziehendem Bache und einzelnen Bauerngehöften oder die stillen Straßen eines kleinen Marktfleckens, wenn die Sterne am Himmel stehen und in den niedrigen Hütten die schlichten Bewohner sich traulich um die wärmende Flamme scharen. Das ist alles innerlich erlebte Natur, die bei aller Feinheit der technischen Ausdrucksweise und einem genau zu erkennenden Naturstudium eine mitsprechende poetische Innerlichkeit verkündet. Im scharfen Gegensatze hierzu stehen die Werke Hermen Anglada-Amarasas, welche in der letzten Woche des Januars vorgeführt wurden. Ganz unbekannt ist dieser Maler uns nicht, denn einige seiner Bilder waren in der Ausstellung »Künstlerbund-Sezession« schon zu sehen. Völlig kennen lernte man diesen Spanier aber erst in der umfangreichen Kollektion des Kunstvereins, dessen Leitung immer bemüht ist, das Beste ausländischer Kunst zu bieten. Zunächst müssen wir ins Auge fassen, was der Maler gewollt, um ihm gerecht zu werden und seinen

Absichten folgen zu können. Derjenige Kunstfreund, welcher hauptsächlich Formen, Durchbildung des Körpers verlangt, wird die Malereien Angladas ablehnen müssen. Geht man aber auf seine Welt, auf seine Künstlernatur ein, so sieht man Dinge, die so seltsam, so märchenhaft sind, wie sie uns hier und da im Traume vorschweben. Anglada-Amarasa ist Farbenkünstler, er berauscht sich an den reichsten, üppigsten Farben, ja in einigen Stimmungen feiert er geradezu Farbenorgien. Man vergißt beim Anblicke seiner Gemälde vollständig zu fragen, was das Bild eigentlich vorstellen soll, man wird gefesselt durch den Zauber, den wundervollen Glanz der Töne, ja, man wünscht nicht einmal Bezeichnungen, sie stören die Illusion. Eine der prächtigsten Symphonien heißt: »Granatenverkäuferinnen«. Der Titel besagt gar nichts. Das Bild ist ein Rhythmus, ein Gewoge von Linien und Farben, weit mehr noch eine Dichtung in Orangerot, Weißblau, dann in Graugrün hinübergehend und in tiefen Akkorden von Rot und Blau ausklingend. Es läßt sich dies nicht beschreiben, auch die übrigen Bilder sind nur als ein Arrangement in Grau, Schwarz, Gelb, Rot oder Hellgrau zu bezeichnen. Diese Objekte sind Genüsse fürs Auge, die man nur sehen kann, Leckerbissen in Goldrahmen, von denen der Fernstehende, der sie nicht sieht, ebensowenig hat, wie ein Hungriger von der Beschreibung eines üppigen Mahles. Etwas kommt dabei wieder deutlich zum Bewußtsein: daß die Kunst von der Natur nur den Schein geliehen hat, daß das geistige Element in einem Kunstwerk das wichtigste ist. Erst die persönliche geistige Tat erhebt eine Schöpfung zum Range eines Kunstwerkes, wie die Seele erst den Leib zu einem menschlichen Wesen macht. Selbst bei dieser Phantasiekunst lernt man einsehen, daß am engsten das Künstlerische mit dem Menschen-Künstler verbunden ist. Eine rein sklavische Wiedergabe der Natur kann nicht künstlerisch wirken, jene Natur erst, welche von einem starken Künstler unter seiner Anschauung in seiner Welt der Ideen gesehen und verkörpert wurde, kann diese Wirkung erfüllen. Franz Wolter

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Die kürzlich in der Galerie Heinemann zu München ausgestellte und von uns in Heft 4 gewürdigte Kollektion Zügelscher Werke ist bei Ed. Schulte zu sehen, gleichzeitig mit einer größeren Zahl neuer Bilder Adolf Hengelers (München); Karl Wuttke stellte Ansichten aus China und Japan aus.

Bei Keller & Reiner fand sich Lesser Ury mit 72 teils älteren, teils neuen Gemälden ein, darunter sind einige Porträts, ein riesiges Triptychon »Der Mensch«, ein übergroßes Bild »Jeremias« und ein »Erstes Menschenpaar«. Gute Form darf man bei dem Künstler nicht suchen; er geht seit längerem nur auf starke Farbenwirkungen aus und kümmert sich auch auf diesem Gebiete wenig um realistische Beobachtung.

WIENER KUNSTNACHRICHTEN

(PROFESSOR JOSEF TAUTENHAYN UND ROBERT SCHIFF IM SALON PISKO – KUNSTAUSSTELLUNG DES ALBRECHT DÜRER-VEREINES — KONSTANTIN SOMOFF, WILLIAM DEGOUVE DE NUNCQUES, MADAME DEGOUVE-MASSIN IN DER GALERIE MIETHKE)

Zu einer Zeit, wo gerade Wien den Namen Tautenhayn so oft im Kampfgetöse vernommen hat, ruft er, der große Meister, das unparteiische Urteil des Publikums an, indem er im Salon Pisko eine große Kollektivausstellung veranstaltet hat. Er, der ernste, ehrlich strebende Künstler, wurde im Lehrfache durch einen seiner eigenen Schüler, den jetzigen Professor Marschall, ersetzt. Tautenhayn soll an der »Stagnation« der Wiener Akademie Schuld tragen, und da faßte die Behörde den Beschluß, seinen Schüler zu seinem Nachfolger zu ernennen. Man kann ja Herrn Marschall absolut Geschicklichkeit in seinen Arbeiten nicht absprechen, aber die Angelegenheit verursachte große Aufregung. Über 150 Skizzen und Werke enthält die Ausstellung. Tautenhayns Porträts sind voll feiner Charakteristik, seine Kompositionen verständnisvoll entworfen und ausgeführt. Das »Moderne« meidet Tautenhayn allerdings. Die »gesetzgebende« und »ausübende Gewalt« am Brunnen vor dem Parlamentsgebäude in Wien, sein »Kampf der Kentauren mit den Lapithen«, »Geburt der Venus«, sein »Raub und Rückkehr der Persephone« (eine Fruchtschüssel in Silber), sein »Kampf des Herakles mit den Amazonen« sind Arbeiten, die immer ungeteiltes Lob bei Kritik und Publikum fanden. Den großen Meister zeigen auch die Skizzen für die Figuren am Parlamentsgebäude in Wien, so »Lykurg«, »Solon«, »Servius Tullius«, »Appius Claudius«. Die Skizze der Giebelgruppe am hiesigen Universitätsgebäude, die »Geburt der Athene«, ist wohl weltbekannt. Auch das Wachsmodell jener Kassette, die Kaiser Franz Joseph I. Seiner Heiligkeit Papst Leo XIII. gewidmet hat, darstellend eine Allegorie: »Die Zeit in Beziehung auf das menschliche Leben und die Natur- und Weltordnung« erregt die vollste Anerkennung des Beschauers. (Das Original ist in Ebenholz und Silber ausgeführt.) Daß Tautenhayn seine Jugendideale nicht aufgegeben hat, sich nicht der neuen Kunstrichtung angeschlossen hat, ist schon oben erwähnt worden. Dies scheint wohl ein Grund mit dazu gewesen zu sein, um ihn seiner Lehrtätigkeit zu entheben. Uns ist er aber so sympathischer, als jene Kunstjäger, die immer und immer nach Neuem, noch nie Dagewesenem jagen.

Über den zweiten Aussteller dieses Salons, Robert Schiff, ist wohl nicht viel zu sagen. Begabung kann man ihm nicht absprechen, aber eine weniger süßliche Ausdrucksweise und tiefere Naturbeobachtung würden nicht schaden. Letztere sieht man am besten in dem Bilde »Lange Schatten« fehlen, wo der tiefe Stand der Sonne die beleuchteten Flächen viel wärmer erscheinen lassen sollte. Diverse Porträts verschiedener Persönlichkeiten sind nicht übel geraten, das beste ist aber sicher jenes der Baronin Bertha von Suttner.

Konstantin Somoff ist den Münchnern wohl kein Neuer mehr, hat er doch 1898 seine erste Ausstellung im Ausland dort außerordentlich gut beschickt und kürzlich im Münchener Kunstverein ausgestellt (vgl. H. 5, Beil. II). Es bleibt doch eigentümlich, daß im Laufe der Zeit sich alles wiederholt. Bricht eine neue Ära eines Volkes an, dann sehnt man sich zurück in die alte Zeit, nicht nur das Volk, auch der Künstler kennt diesen Traum. So ist auch der Russe Somoff. Auch er, der jetzt sechsunddreißigjährige Mann, erlag dieser Strömung. Die Damen mit rosa oder lila Bändern, ihrem Mullkleid, die Herren in Schlußröcken mit den großen Knöpfen, den breiten seidenen Halsbinden, die äußerst sorgsam gepflegten Gärten erinnern in den Bildern Somoffs an jene glücklichen Zeiten, wie sie ehemals waren, und vom Satyriker den Namen »Biedermeierzeiten« erhielten. Doch auch das achtzehnte Jahrhundert ist an Somoff nicht spurlos vorübergezogen. Seine Bilder wecken nichts anderes, als das Andenken an unsere Ur- und Großväter. Ein süßes Verweilen in längst — Gott sei es gedankt — vergangenen Zeiten.

Das aber, was er unserer Zeit allein verdankt, ist allein ein gewisser Grad von Nervosität, der sich in vielen seiner Werke bemerkbar macht. Von seinen Werken seien besonders hervorgehoben: »Die Poeten« unter grünendem Laubdach, der eine ist bereits mit seinen Reimereien fertig, während der andere noch angestrengt den Finger an die Schläfe hält, über einen besonders schweren Reim nachdenkend; »Versuchung«; »Bauernhof«, eine Kohlenzeichnung; »Feuerwerk im Park« mit besonders guter Raketenwirkung; »Weiße Nacht« mit wundervoll wirksamen Birken; eine »Baumstudie«; »Im Park von Pawlowsk«; eine »Dame in Lila«; »Wäldchen am Meere«; »Parkscene mit Fontäne«; »Der Kuß« und »Abendhimmel«. Ungemein fein ausgeführt sind: »Komposition für einen Fächer«; seine Zierleisten und Vignetten, die Ex-libris, die Entwürfe für Juweliere und stimmungsvolle Theaterzettel für das Privattheater des Zaren. Gerade in diesen Sachen zeigt sich sein großes Formtalent, seine bedeutende Begabung und sein vollendeter Geschmack.

Den Belgier William Degouve de Nuncques, von Geburt ein Franzose, kann man einen feinen »Weltenbummler« nennen. Man trifft da Bilder aus allen Ländern. Es frägt sich nun, ob dieses ewige Herumwandern, dieses Suchen nach Idealen für ein Talent von großem Nutzen sein kann. Seine Ausdrucksweise kann leider nicht immer gleichen Schritt halten mit der Art, wie er in seinem Innern die Natur sieht. Die Abendstimmung bringt er recht wirkungsvoll und auch in der Technik der Farben zeigt er große Kenntnis. »Motiv aus Schönbrunn«, eine braunrote, feintonige Herbststimmung; »Mondnacht in Pollensa«; »Die Bucht von Pollensa«, in den Wassertümpeln eine großartige Sonnenwirkung; »Der Rhein bei Katwyck«, ein Bild, das künstlerisch wirkungsvoller ist; »Schäfer auf den Balearen«; die mondübergossenen »Höfe in Venedig«, welche ganz Degouve sind mit ihrer Mystik und dem geheimnisvollen Dunkel; die in silbernes Dunkel gehüllten »Pfaue«. Eine total verfehlte Perspektive zeigen seine »schwarzen Schafe«. »Der Gipfel des Montserrat«, »Einsiedelei von St. Juan (Katalonien)«, »Le Puig Major«, »Die Berge von Montserrat« sind Reiseschilderungen, die wohl nicht nur dem malerischen, fremdländischen Reiz ihr Entstehen verdanken.

Seine Frau, Degouve-Massin, malte oft die gleichen Motive wie ihr Mann, hat meistens eine monotone Manier, und malt ihre feinausgeführten Bilder ohne jeglichen Zug zur Träumerei.

Wien Karl Hartmann

WIENER SEZESSION

In den Räumen der Wiener Sezession wurde eine bis Ende Februar dauernde internationale Ausstellung von Werken der Plastik veranstaltet. Beteiligt sind u. a. Hellmer, Ries, Behrens, Gaul, Hildebrand, Klinger, Lang, Lederer, Taschner, Bartholomé, Meunier, Oppler, Canciani. Hellmers große Brunnenfigur, die den Mittelsaal beherrscht und im Hof der Wiener Universität aufgestellt werden soll, stellt die züchtige Quellnymphe Kastalia dar, die hier als Symbol der Hochschule, als Wissensborn zu deuten ist. Eine kräftige Gestalt mit etwas affektierter, posierter Herbheit sitzt in fast symmetrischer und archaistisch berührender Haltung auf einem altarähnlichen Block. Die strenge Wirkung der Haltung und Formen ist durch die naturgetreue Behandlung der Fleischteile und das malerisch leichte Gewand gedämpft. Im ganzen Denkmal hat der Künstler die Vertikallinie betont. — In einem Seitentrakt wurde Klingers jüngste große Schöpfung »Das Drama« aufgestellt, die auf der letzten Kunstausstellung in Dresden zum ersten Male öffentlich zu sehen war. Es ist eine freie plastische Gruppe, unter starker Hervorkehrung malerischer Rücksichten aufgebaut. Ein junger Athlet sucht von einem Baumstrunk einen Ast wegzubrechen, um mit ihm gegen den unsichtbaren Feind zu kämpfen; zu seinen Füßen liegt eine verwundete Frau, der sich eine andere, jüngere, am Boden kauernd zuwendet. Der Gruppe fehlt die zu einer starken plastischen Wirkung unerläßliche Geschlossenheit, doch mit Maleraugen gesehen bietet sie von allen Seiten wechselvolle Reize.

ZU UNSEREN BILDERN

Bildnis von Leo Samberger. Wohl einem jeden ist schon hie und da im Treiben der Welt ein Menschenantlitz begegnet, aus dessen Augen uns nur ein einziger voller Blick traf; aber dieser einzige Blick hat uns mehr vom Innenleben der betreffenden Persönlichkeit offenbart, als wir sonst in langen Stunden aus Alltagsgesichtern lesen. Was an unseren armen Augen flüchtig vorübereilt, das vermag der Künstler in dauernden Bildern festzuhalten. Mehr noch als das Gedächtnis seiner Augen hilft ihm dabei die schöpferische Kraft der Phantasie. Mittels ihrer gestaltet er die stets lückenhaften Erinnerungsbilder zum abgerundeten Ganzen aus; und zwar naturgemäß in der Richtung, wohin sein eigenes seelisches Wünschen zielt: er ähnelt das Gesehene seinem Schönheitsideale an. Bereits der Porträtmaler im gewöhnlichen Sinn, sofern er mehr sein will als ein Konkurrent des Photographen, malt anderes als die äußerliche Ähnlichkeit der Züge. Er sucht nach ihrem seelischen Ausdruckswert und diesen vor allem will er »treffen«, nicht selten auch übertreffen. Der Schöpfer von Menschenbildnissen im höheren Sinn gibt nicht mehr nur die Züge dieses oder jenes einzelnen wieder, er legt in das Bildnis eines Menschen seine Auffassung vom Menschen hinein.

So auch Samberger in dem durch unsere Gravüre wiedergegebenen Frauenbildnis. Es ist kein Porträt und will keines sein. Der Künstler hat es, noch erfüllt von römischen Eindrücken, in der Heimat vollendet. Etwas Fremdes, vornehm Unnahbares lebt in dem edlen schmalen Antlitz, das sich uns langsam zuwendet. Die festgeschlossenen vollen Lippen, die leise eingezogenen Nasenflügel, der Schatten unter den großen, schwarzen Augen erzählen von bezwungenen Schmerzen, von Kümmernissen, die überwunden aber nicht vergessen sind. Sie hindern nicht die Freude am Leben: ein feiner Schmuck blitzt unterm Kinn und am Ohr. Aber sie dulden auch keine Schönheit ohne Dissonanzen: krause dunkle Locken legen sich eigenwillig auf Stirn und Wange.

Über die Stellung, welche diesem und ähnlichen Idealbildnissen im Gesamtschaffen Sambergers zukommt, wird in einer größeren Abhandlung mehr gesagt werden.

Dr. Max Ettlinger

Die nächsten Hefte werden u. a. zahlreiche Abbildungen religiöser und profaner Werke lebender Künstler enthalten. — Das S. 144 abgebildete Holzrelief ist eine edle Schöpfung des Hofbildhauers Aug. Schädler in Karlsruhe.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Die Vollendung der Galerie Heinemann in München. Vor ungefähr einem Jahr wurde der Hauptsache nach die Galerie Heinemann am Maximiliansplatz in München durch Professor Emmanuel Seidl fertiggestellt. Nun ist der ganze Bau vollendet, und die Häusergruppe westlich vom Wittelsbacherbrunnen bildet

ein prächtiges, dabei aber würdevolles, ruhiges Bild, einen fast monumentalen Abschluß dieses Teiles des Maximiliansplatzes. Der neue Eckbau der Münchener und Aachener Mobiliar-Feuerversicherungs-Gesellschaft zeigt nur wenige eigentlich architektonische Zierglieder und hält sorgsam Maß in der Verwendung von Ornamenten, die wirksam verteilt sind. Das unterste Stockwerk ist sehr schlicht, fast streng behandelt, in den oberen Geschossen steigert sich die Behandlung stufenweise zu größerem Reichtum der Formen. Durch die Ausladungen der angebrachten Balkone und die turmartige Betonung der nordöstlichen Ecke des Gebäudes wird eine malerische Gruppierung erzielt, die diskrete Anwendung farbigen Materials und stellenweiser Vergoldung bewirkt eine wohltuende, festliche Harmonie.

Die künstlerische Behandlung der geschaffenen Ausstellungsräume, welche den ersten Stock des Gebäudes einnehmen, richtet sich ausschließlich nach dem Zweck, dem sie zu dienen haben. Die Türe, die zu den neuen Sälen führt, ist zwar hübsch und elegant, aber nicht auffallend. Vom Vestibül der neuen Räume aus gesehen, zeigt dieser Eingang besonders des Architekten hochbegabte Hand und befriedigt nicht minder, als die roten Flächen des zur Verwendung gelangten Mahagoniholzes, die zur Tiefe führende Treppe, die bekrönenden Skulpturen, die reizvoll in den Raum komponierten Sofaeinbauten und andere ganz knapp gehaltene und gerade deshalb sehr belebende Details. Vom Vestibül, das gleich dem ersten Saal drapgrau durchgeführt ist, gelangt man zu den übrigen Raumfluchten. Mahagoniholzleisten schließen überall die Wandflächen gegen die Höhe und gegen den dunkelgrauen Sockel ab. Die Decken sind alle weiß; ihre schöne Ausschmückung, ihre verschiedene, aber stets zurückhaltende Behandlung verleiht denn auch in erster Linie den Räumen ein festliches Gepräge, und mannigfache Beleuchtungskörper geben ihnen in den Abendstunden Glanz, während sie bei Tag ein ruhiger Strom von Licht durchflutet. Vom Eingange rechts heben die Bilder sich von blauem Grundtone ab; dann folgt ein grüner Saal; ferner ist vorhanden ein eigenartig brauner, ein anderer mit matt goldigen Wandflächen, ein roter Raum und endlich ein grauer mit gelben Ornamenten.

Die Wände, welche die Säle scheiden und die Bilder aufnehmen, reichen nicht bis an die Decke; dadurch ergeben sich zahlreiche Durchblicke. Einfache Pfeiler bringen Ruhe in das Ganze. Man sieht aus dem Gesagten, daß die Aufgabe mit wenigen architektonischen Mitteln, aber mit sorgsam wählendem Geschmack gelöst wurde, und daß der Architekt die gerechten Anforderungen an einen modernen Ausstellungsraum erfaßte und zu erfüllen verstand.

Als privates Unternehmen steht die besprochene Galerie einzig da; es ist zu wünschen, daß die schönen Räume stets sich nur dem Besten öffnen, was die Kunst hervorbringt.

Moriz Baron Lasser

Bayerischer Museumsverein. Unter der Initiative Seiner Königlichen Hoheit des Prinzen Rupprecht von Bayern ist ein »Bayerischer Verein der Kunstfreunde« (Museumsverein) im Entstehen begriffen. Der Verein soll das künstlerische und kunsthistorische Interesse steigern; seine Hauptaufgabe jedoch soll sein, den Staatssammlungen in der Erwerbung von Meisterwerken der Kunst von der Antike bis zum Ende des 18. Jahrhunderts beizuspringen. Der Jahresbeitrag soll sich auf 20 M. (bei Korporationen auf 50 M.) oder einen einmaligen Beitrag von 300 M. belaufen. Ehrenmitglieder oder Donatoren sollen diejenigen werden, welche einen Beitrag von 10000 M. oder ein Kunstwerk im gleichen Werte stiften oder sich zu einem entsprechenden Jahresbeitrag verpflichten. Bei der Ausarbeitung des Programmes und der Statuten stützte man sich auf die Erfahrungen der vorhandenen Vereine mit gleichem Zweck. So hat Berlin seinen mit großem Erfolg tätigen Kaiser Friedrich-Museumsverein, Frankfurt a. M. seinen rührigen Städelschen Museumsverein; ähnlich sind Köln, Hamburg, Bremen usw. tätig. Paris hat seine Société des Amis du Louvre, London den National Art-Collection-Fund, Holland den Rembrandt-Verein. In Amerika, London und Berlin geschieht zur Bereicherung der Kunstsammlungen auch sehr viel von Privaten.

Eine Ausstellung moderner christlicher Malerei wurde am 15. Januar im städtischen Museum zu Elberfeld eröffnet. Die Hauptaussteller sind Fritz von Uhde (München), Eduard von Gebhardt (Düsseldorf) und Wilhelm Steinhausen (Frankfurt); ferner wurde einiges von Hans Thoma, Spatz und Marr und ein Christuskopf des verstorbenen Zimmermann der Ausstellung einverleibt. Die Auswahl erfolgte also nach einem bestimmten und engen Programm; die Ausstellung umfaßt wenige Nummern.

Kunsthistorischer Vortrag. Auf Einladung des Vereins für christliche Kunst in München hielt der bekannte Kunsthistoriker Dr. Adolf Fäh, Stiftsbibliothekar in St. Gallen, am 8. Februar im Kath. Kasino zu München einen sehr instruktiven Vortrag über »Kunsthistorische Wanderungen durch Katalonien«.

Die Prellerschen Odysseelandschaften aus dem Römischen Hause zu Leipzig sollen als Schmuck der Treppenhalle der dortigen Universitätsbibliothek verwendet werden.

Die Frühjahrsausstellung der Münchener Sezession wird am 1. März eröffnet und dauert bis Ende April.

Albrecht Dürer-Verein in Wien. Das Preisrichterkollegium der Ausstellung dieses Vereines, über die wir im nächsten Heft berichten werden, bestehend aus den Herren: Maler Freiherr von Merode, Maler k. k. Regierungsrat August Schaeffer, Maler Tomez, Maler Professor Eduard Veit und Bildhauer Professor Weyr, hat die zur Verteilung gelangenden vier Medaillen folgenden Künstlern zuerkannt: dem Bildhauer Karl Hackstock für dessen Tunner-Denkmal die goldene Medaille, dem Maler Emil Czech für dessen Ölbild »Spätsommer«, dem Maler Karl Prinz für dessen Ölbild »Gebirgsbach« und den Malern Mader und Lehner für deren kunstindustrielle Originalentwürfe die silberne Medaille.

Ein archäologisch interessanter Fund wurde kürzlich in Regensburg gemacht. Anläßlich eines Hausabbruches wurde ein 62 cm hoher, 18 cm dicker und in seiner weitesten Breite 26 cm breiter Stein bloßgelegt, dessen vordere Fläche den Torso einer weiblichen Figur in Hochrelief enthält, während die flache Rückseite nach den erhaltenen Resten (ein Teil des Steines fehlt) in schönen Majuskeln in 4 untereinanderstehenden Zeilen die Inschrift enthält: Agnes Imperatrix Augusta. Der Stein muß also frei aufgestellt gewesen sein. Professor Dr. Endres schreibt (Augsb. Postz. v. 4. Febr. 1905, Nr. 28) das Relief aus stilistischen Gründen dem 11. Jahrhundert zu und vermutet in ihm eine Darstellung der Kaiserin Agnes, die 1055—1061 die Regentschaft des bayerischen Herzogtums führte.

Jahresmappe 1905. Die Auswahl der Kunstblätter für die XIII. Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst (1905) beschäftigte die Juroren in

den letzten Sitzungen und kann nun als abgeschlossen gelten. Es unterliegt keinem Zweifel, daß sich auch die nächste Mappe würdig ihren Vorgängerinnen anreiht und mit bedeutenden Werken lebender christlicher Künstler, die sich der Gesellschaft zu einem gemeinsamen Vorgehen angeschlossen haben, bekannt machen wird.

Die katholische Kirche in Zirndorf in Bayern, die von Professor Joseph Schmitz in Nürnberg mit feinstem Verständnis für Umgebung und Zweck in fränkischen Landen erbaut wurde, entspricht so recht den Forderungen, die man neuerdings mit immer mehr Nachdruck bei der Neuerbauung von Dorfkirchen geltend macht. Nichts erinnert an städtisches Wesen. Meisterhaft und deswegen so selbstverständlich in die Eckbaustelle hineinkomponiert, erhebt sich das Kirchlein zwischen mauerumgebenen Vorhöfen und den während des Baues sorgsam behüteten alten Bäumen in schlichter Ruhe bis zu dem steilen Dach und dem schlanken Dachreiter, dessen eingeschieferte Flächen in fränkischer Art in wirksamen Gegensatz zu dem roten Ziegeldache treten. So erscheint das Ganze fast als Musterbeispiel einer Dorfkirche, weswegen wir uns vorbehalten, auch mit Abbildungen später noch einmal auf den Bau zurückzukommen.

Der bauliche Zustand der Markuskirche in Venedig, über den in letzter Zeit allerlei alarmierende Gerüchte bekannt wurden, ist nach der Denkschrift der mit der Untersuchung betrauten Architekten Manfredi und Marangoni in der Tat höchst besorgniserregend. Nach den Symptomen an verschiedenen Teilen der Kirche muß die Ursache der Schwächen des Gebäudes namentlich in den von jeher sehr verwahrlosten Fundamenten gesucht werden. Das ist auch die Veranlassung einer Lockerung der Kalkmassen und der Beobachtung, daß das ganze Mauerwerk wohl auch infolge der Altersschwäche nur noch mangelhaft zusammenhält. Die wegen schadhafter Roste eingetretene Senkung der Pfeiler und Hauptmauern hat Verschiebungen in den Gewölbebogen verursacht. Eine beträchtliche Schwenkung zeigt die ganze Peripherie der Apsis, wodurch die Kuppel über dem Chor in ihrem Schwerpunkt erschüttert ist, was, wie bereits Sansovino bemerkte, durch das Nachgeben der Fundamente verursacht wurde. Die Gewölbe der fünf Nebenkuppeln, die das letzte Mal im 18. Jahrhundert restauriert worden sind, haben sich in den letzten zwei Jahren um 0,337 m gegen innen und um 0,80 m nach auswärts in westlicher Richtung gesenkt. In den Jahren 1721—1723 und später 1729 wurde die Hauptkuppel einer Ausbesserung unterzogen; seitdem sind weitere Schäden hervorgetreten, weswegen die Kuppel einer Festigung ihrer Basis und einer Erneuerung ihres Balkengerüstes bedarf. Auch die Nebenkuppel gegen den Markusplatz hat, obwohl sie besser erhalten ist, schleunige Ausbesserung nötig, da sie sich an beschädigte Wölbungen anlehnt. Alle Ornamente und Mosaiken haben unter dem baufälligen Zustand der Kirche gelitten. Auch der Fußboden, dessen wellenartige Form jedem Besucher auffällt, muß soweit als möglich geebnet werden. Über den Gang der erforderlichen Maßnahmen gibt der Bericht ausführliche Vorschläge und berechnet die Unkosten auf 153.080 Fr., wovon 130,630 Fr. auf eigentliche Baukosten und 22,450 Fr. auf Dekorationsausgaben entfallen.

TODESFÄLLE

Am 2. Januar 1905 starb in seiner Heimat Biberach (Württemberg) der treffliche Tiermaler Anton Braith (geboren am 2. September 1836).

Der Bildhauer Professor Rudolf Siemering starb am 26. Januar in Berlin. Er erhielt seine Ausbildung zunächst in Königsberg, wo er am 10. August 1835 geboren war, und später in Berlin. In seiner Kunst huldigte er einer gemäßigt realistischen Richtung. Zu seinen hervorragendsten Schöpfungen gehören die Reliefdarstellungen am Fries der Germania anläßlich des Siegeseinzugs in Berlin 1871; dann das Leipziger Siegesdenkmal (1875—88).

Oswald Achenbach. Am 1. Februar verlor Düsseldorf durch den Tod Oswald Achenbach, den berühmten jüngeren Bruder und Schüler des noch berühmteren Landschafters Andreas Achenbach, der, ein Lessingschüler, aus der Düsseldorfer Landschafterschule hervorgegangen, eine entschieden realistische Richtung einschlug und in seinen Darstellungen der deutschen und nordischen Landschaft die glänzendsten Werke schuf, aber auch die italienische und Schweizer Landschaft beherrschte. Oswald Achenbach, geb. am 2. Februar 1827 zu Düsseldorf, wendete sich der italienischen Landschaft zu, bei der es ihm nicht, wie den Klassizisten, auf ihre Formen, sondern auf ihre Luft- und Farbenphänomene ankam.

Adolf von Menzel, die Malerexzellenz, der gefeiertste unter den Künstlern Deutschlands, verschied am 9. Februar in Berlin im Alter von 89 Jahren. Bei einem großen Teil seiner Illustrationen und Gemälde nahm Menzel (geboren am 8. Dezember 1815) den Stoff aus der Zeit Friedrichs des Großen. Die vorigjährige internationale Kunstausstellung in Düsseldorf bot einen Überblick über Menzels Kunst, die auf peinlichstem Naturstudium basiert und sich an die Wirklichkeit anlehnend, in manchem dem gleichzeitigen Schaffen der Mitstrebenden vorauseilte, aber auch von den Errungenschaften anderer das ihr Kongeniale annahm, ohne an Originalität einzubüßen. In seiner letzten Lebenszeit wurde der Künstler mit Ehren überhäuft; am 1. Januar 1899 erhielt er den Schwarzen Adlerorden. Man war sich dessen wohl bewußt, wie viel er zur Verherrlichung der preußischen Geschichte beigetragen. Die Kunst ist eine große Macht im Kulturleben, die unfehlbar wirkt; das dürfen auch die kirchlichen Kreise niemals außer acht lassen; es ist sehr zu wünschen, daß sie ihre Künstler stützen und ehren, auch dann, wenn diese nicht gerade für das Gotteshaus schaffen.

BÜCHERSCHAU

»Conceptio Immaculata in alten Darstellungen.« Von Dr. Joh. Graus. (Separatabdruck aus dem »Kirchenschmuck«.) Graz, Verlagsbuchhandlung »Styria«, 1905.

Der rühmlich bekannte, verdienstvolle Grazer Gelehrte gibt uns hierin sehr wertvolle Aufschlüsse über die Entwicklung der Immaculatabilder. Mit der allmählichen Ausgestaltung der Lehre über die Unbefleckte Empfängnis halten die künstlerischen Vorführungen fast gleichen Schritt. Das schon in frühen Jahrhunderten begangene Fest »Conceptio S. Annae Mariae Virginis« ließ Bilder erstehen, welche zunächst die Begrüßung von Joachim und Anna an der goldenen Tempelpforte zur Schau brachten. Höchst merkwürdig sind für die Entwicklung der Immaculatadarstellung zwei Illustrationen im Breviarium Grimani, wo in der ersten noch St. Anna mit der geheiligten Frucht im Schoße gezeigt wird, während die zweite bereits alle die symbolischen Hinweise (»Hortus conclusus«, »Fons signatus« etc.) auf die Unbefleckte enthält und diese selbst im oberen

Bildteile in einer Form zeigt, in der wir den Grundtypus aller späteren Immaculatadarstellungen erkennen dürfen. Einzelne Abweichungen hiervon sind ja vorhanden, die wohl zunächst durch die künstlerische Empfindungsweise ihre Berechtigung erhalten. Wir verweisen hier nur auf die der Abhandlung beigegebenen Abbildungen deutscher und italienischer Werke. Mit Recht bezeichnet Graus vor allem Spanien als das »klassische Land, wo die Immaculatadarstellungen volkstümlich wie kaum anderswo geworden sind«. Die Bilder der »Purissima«, die Murillo uns geschenkt, zählen ja bekanntlich zu den Perlen der christlichen Malerei. In Form und Farbe deuten dieselben am herrlichsten die Empfindungen an, welche die unbefleckte Braut Gottes, die gebenedeite Sängerin des »Magnificat« erfüllen. —

Der Blick, den die Graussche Abhandlung auf die theologische und künstlerische Entwicklung der Immaculataerfassung tun läßt, ist ein überaus anregender und belehrender; wir sind daher überzeugt, daß sehr viele Leser dem umsichtigen, gelehrten Verfasser warmen Dank wissen werden. M. F.

Wie studiert man Kunstgeschichte? (Leipzig, Roßbergsche Verlagsbuchhandlung, M. —.80). Das Werkchen will sein »ein Wegweiser für alle, welche sich dieser Wissenschaft widmen wollen«. Es bespricht in kurzen Zügen, aber doch genügender Ausführlichkeit die geistigen und materiellen Erfordernisse, bringt dann einen Plan des Studienganges, sowie Ratschläge für ein gedeihliches Studium, z. B. über Wahl der Universitäten, der Vorlesungen u. s. w., Promotionsvorschriften, Aussichten für die Zukunft und enthält als Anhang eine Darlegung spezieller Stipendien für Kunsthistoriker. Angehenden Kunsthistorikern, besonders Gymnasiasten, welche sich dem Studium der Kunstgeschichte zu widmen beabsichtigen, kann die Lektüre dieses Ratgebers empfohlen werden. Das Büchlein macht offenbar nicht den Anspruch, tiefer in die Materie einführen zu wollen, obwohl man durch den Titel leicht verführt werden könnte, mehr zu erwarten, als geboten wird.

Das Gleiche gilt von dem im selben Verlag erschienenen Schriftchen: »Wie studiert man Archäologie?« A. H.

Porträts Lenbachs und Menzels. Im Verlag von F. Bruckmann A.-G. in München erschienen kürzlich als neueste Nummern der bekannten »Porträtkollektion berühmter Personen« die Bildnisse von Lenbach und Menzel in sehr schönen Photogravüren (Preis à 1 M.). Verehrern dieser Meister sind die Blätter zu empfehlen.

Bei der Redaktion eingegangene Bücher, Zeitschriften und Kunstblätter, deren Besprechung sich die Redaktion vorbehält

Beissel St., S. J., Fra Giovanni Angelico da Fiesole, sein Leben und seine Werke. Zweite vermehrte und umgearbeitete Auflage. Mit 5 Tafeln und 89 Textabbildungen. Freiburg i. Br., Herdersche Verlagsbuchhandlung. M. 8.50, in Originalleinwandband M. 11.—.

Frantz Dr. Erich, Die Kunst im neuen Jahrhundert (Frankfurter zeitgemäße Broschüren, Band XXII, Heft 3). Hamm i. W., Breer & Thiemann. 50 Pfg.

Grienberger, Prof. J. R. von, Liturgische Gefäße und Geräte in neuen Kunstformen. I. Abteilung in Mappe M. 20.—. Wien, Anton Schroll & Co.

Klee, Fritz, Die Maske. 25 Tafeln in Mappe. Leipzig, Karl Scholtze. M. 10.—.

Möller A., Die Bemalung unserer Kirchen, oder: Wie und von wem sollen wir unsere Kirchen bemalen lassen? Hamm i. W., Breer & Thiemann. 80 Pfg.

Oberchristl, Florian, Der gotische Flügelaltar und die Kirche zu Kefermarkt, O.-Ö. 29 Originalillustrationen. Linz, Buchhandlung des kath. Preßvereins. M. 2.—.

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Archiv für christliche Kunst. Organ des Rottenburger Diözesankunstvereins. — Jahrg. 1904. Nr. 10. Quellenbeiträge zur süddeutschen Goldschmiedekunst vom 15. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Von Dr. Alfred Schröder. — — Nr. 11. Taufdarstellungen und -Symbole der alten Kirche. Von Dr. Theodor Schermann. — Die große Berliner Kunstausstellung und die christliche Kunst. Von Prof. Dr. Rohr. — Die Bilder des Zodiakus. Die Kapelle von Belsen. Von Dekan Reiter. — — Nr. 12. Neuere Kunst in Berlin und Dresden. Von Dr. Ehrhart. — Taufdarstellungen und -Symbole der alten Kirche. Von Dr. Th. Schermann (Schluß). — Hans Multscher in neuer Beleuchtung. Von Max Bach, Stuttgart. — — Jahrg. 1905. Nr. 1. Ein Katakombenbesuch zur Weihnachtszeit. Von Dr. Th. Schermann. — Maria im Ährenkleide. Von Pfr. Detzel. I. — Literatur.

Kirchenschmuck. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstgeschichte. — — Nr. 10. Conceptio immaculata in alten Darstellungen. Von J. Graus. — Buchbesprechungen. Kleine Mitteilungen. — — Nr. 11. Fortsetzung des Artikels von Nr. 10. — Buchbesprechungen. Mitteilungen. — Ausstellung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst in Regensburg. — — Nr. 12. Schluß des vorigen Artikels. — Über monumentale Bauten zur Erinnerung an die unbefleckte Empfängnis Mariens. Von Karl Atz. — Ein Werk deutschen Meißels zu Padua. Von C. von Fabriczy. — — Jahrg 1905. Nr. 1. Von zweigeschossigen Kirchenanlagen. Von J. Graus. — Kirchliche Einrichtungsstücke aus der Kartause Seiz. Von A. Stegensek. — Buchbesprechungen. — Kleinere Mitteilungen.

Der Kunstfreund. Herausgegeben vom Verein für Kirchenkunst und Gewerbe in Tirol und Vorarlberg. — Jahrg. 1904. Nr. 11. Die Immaculata in der Kunst. Von A. E. Innichen (Schluß). — Etwas über alte Grabsteine und ihre Inschriften. Von A. Dreselly. — Von heimischer Kunsttätigkeit. — Zwei fromme Andachtsbilder. — Verschiedene Mitteilungen. — — Nr. 12. Der Christbaum in kunstkritischer Beleuchtung. Von Hugo Löbmann. — Lübkes Kunstgeschichte. — Verhütung der Feuchtigkeit in Kirchen. Von Peter von Stadl. — Mitteilungen. — Bücherschau. — — Jahrg. 1905. Nr. 1. Von kirchlicher Wandmalerei. Von Ferd. Keim. — Die neue Herz Jesukirche in Meran. Von Dr. Innerhofer. — Ein altdeutsches Kunstwerk. Von Ferd. Weiß. — Das alte Bildstöcklein an der Reichsstraße bei Lienz. Von M. Hölzl. — Der Halm als Sinnbild. — Kunstnotizen.

Zeitschrift für christliche Kunst. Herausgegeben von Professor Dr. A. Schnütgen. — Heft 8. Die Wiederherstellung der ehemaligen Stiftskirche zu Schwarz-Rheindorf (Schluß). Von L. Arntz. — Pluvialschließen aus dem Schatz der Stiftskirche zu Tongern. Von Jos. Braun. — Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1902. — Bücherschau. — — Heft 9. Die neue

Filialkirche an der Werstenerstraße zu Düsseldorf-Bilk. Von A. Tepe. — Die Technik des Wachseindruckes als Ersatz für Stickerei. Von A. Kisa. — Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf. Von Schnütgen. — Bücherschau. — — Heft 10. Die Apsisfresken in St. Maria Antiqua auf dem Forum Romanum. Von E Wüscher-Becchi. — Polychrome Einzelheiten von der kunstgeschichtlichen Ausstellung zu Erfurt 1903. Von Johann Kuhn. — Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1902. Von Schnütgen. — Bücherschau. — — Heft 11. Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1904. I. — Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1902. XXXI. — Der einstige Fensterschmuck der St. Magdalenenkirche zu Straßburg. Von H. Oidtmann. — Bücherschau.

Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus. Herausgegeben von David Koch. — Aus dem Inhalt des 1. Heftes 1905: Die christliche Kunst im Jahre 1904. — Christus und die Kunst. — Wiedergefundene altdeutsche Kunstfenster.

Revue de l'Art chrétien. Tome XV. — 5me livr. — L'art au couvent S. Giusto à Florence. — Construction de l'église et de la crypte d'Hastière. — Portails de l'église St-Thibault de Thann.

Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. Jahrg. 1904. Aus dem Inhalt: Heft 1. Die Bauernstuben des Germanischen Museums. Von Dr. Otto Lauffer-Frankfurt a. M. III. — — Heft 2. Die Holzmöbel des Germanischen Museums. Von Dr. Hans Stegmann. VI. — Das angebliche Hirschvogel-Porträt von G. Pencz in Karlsruhe. Von Friedrich H. Hofmann. — Zu Dürers Stich B 98. Von Alfred Hagelstange. — — Heft 3. Eine Folge von Holzschnittporträts der Visconti von Mailand. Von Alfred Hagelstange. — Die Holzmöbel des Germanischen Museums. Von Dr. Hans Stegmann. VII. — Zu H. S. Beham. (Pauli 832.) Von Dr. E. W. Bredt.

Die Kunst. VI. Jahrg. Heft 5. — Aus dem Inhalt: Über Münchener Plastik. — Die Schule des Malers. — Vom Schweizer Kunstleben. — Konstantin Somoff. — Künstler, die schreiben.

Das Museum. 20. Lieferung des IX. Jahrg. — Abbildungen aus den Loggien des Vatikans nach den biblischen Bildern Raffaels.

Zeitschrift für bildende Kunst. Heft 4 (Januar 1905). — Aus dem Inhalt: Sigilgaita und die Flachbilder der Kanzel von Ravello. — Die Ausstellungen alter sienesischer Kunst in London und Siena. — — Heft 5. — Aus dem Inhalt: Ein Heldenleben. Zu Anselm Feuerbachs Todestage. — Bruno Liljefors. — Über italienische Renaissancebronzen. — Franz von Lenbach. — Das Wetzlarer Skizzenbuch.

Baudenkmäler deutscher Vergangenheit. 1. Band, Heft 8. — Die St. Stephanskirche in Augsburg.

Gazette des Beaux-Arts. 1. Dez. 1904. — Jean Bourdichon et son atelier, par M. Émile Mâle. — Le Salon d'Automne.

Kunst und Künstler. Jahrg. III, Heft 4. — Aus dem Inhalt: Fritz Stahl, M. v. Schwinds Hochzeit des Figaro. — Max Liebermann, zwei Originalholzschnitte von Manet. — Jan Veth, Karneval in Augsburg.

Museumskunde. Herausgegeben von Dr. Karl Koetschau. Verlag von G. Reimer, Berlin. — Jährlich ein Band von 4 Heften. Preis pro Band M. 20.—. Band I, Heft 1. Aus dem Inhalt: Wilhelm Bode, das Kaiser Friedrich-Museum in Berlin. — Carlotta Brinkmann, die Instandsetzung der Raffael-Teppiche. — A. Lichtwark, das Nächstliegende. — Karl Koetschau, die Wiener Verhandlungen über die Erhaltung von Kunstgegenständen.

Les Arts. Jan. 1905, Nr. 37. — La collection du Duc de Westminster. — Sur les Primitifs français. — Les Origines de la Peinture française.

Die Kunst unserer Zeit. XVI. Jahrg., 4. Liefg. — Literarischer Teil: Otto Weigmann, Moriz von Schwind.

Kunstwart. Jahrg. 18, Heft 9. — Aus dem Inhalt: Die mittlere Linie.

PRAKTISCHE WINKE

BEANTWORTUNG VON ANFRAGEN

A. P. 1. Bezüglich der Stilart wäre die Entscheidung von Fall zu Fall zu treffen. Es hängt dieselbe von der Landschaft, dem Charakter der nächsten Umgebung ab, und ist somit dem Gefühl und Empfinden des betreffenden Architekten überlassen.

Zu den billigsten Kirchen gehören solche wie Pipping, Blutenburg, Menzing etc. bei München; sie bestehen hauptsächlich nur aus Backstein mit Verputz und ruhigen Flächen. Die Fenster haben einfache Hausteinmaßwerke. Das Portal zeigt reichere Gliederung des Gewändes aus Formsteinen, zumeist etwas bemalt; innen eine einfache Holzdecke, oder bei etwas mehr Kostenaufwand ein Gewölbe mit Ziegelsteinrippen und verputzt (Sterngewölbe).

2. Die Einrichtung einer weiß getünchten Barockkirche wäre in Weiß und Gold, dabei letzteres vorherrschend, sehr nobel, zwischenhinein vielleicht Bilder. Die Draperie der Statuen in Gold. Es läßt sich auch in diesem Falle keine Regel geben, da die Fassung nur von der Architektur der Gegenstände abhängt, d. h. von dem architektonischen Aufbau, dem Arrangement. Marmorieren wird auch angewendet in alter Manier, als Phantasiemarmor (keine Imitation), so daß aber immer noch das Material, aus welchem der Gegenstand gefertigt ist, zu erkennen bleibt.

Wenn an der Mauer Gemälde vorhanden sind, so ist die Ausmalung, bezw. Vergoldung der Gliederungen der Kirche notwendig, damit die Gemälde nicht so unvermittelt in Weiß sitzen und nicht sozusagen herausfallen. Anstatt Gold wurde vielfach auch Gelb benützt.

Hiermit dürften Ihnen Anhaltspunkte gegeben sein. Es läßt sich dies nicht so exakt beantworten, als rein technische Fragen. Die Frage hinsichtlich des Felsens ist sehr schwierig. Jedenfalls ist je nach der Formation eine massige romanische Kirche angebrachter als eine leichte Barockkirche mit feinen Linien. Das ist und bleibt Gefühlssache und kann nur von Fall zu Fall entschieden werden. H. Sch.

Redaktionsschluß am 15. Febr.

DAS KREUZ VON KATHARINENTAL

Von E. A. STÜCKELBERG

Eine geistliche Sammlung zu Winterthur siedelte Anfangs des 13. Jahrhunderts in das kiburgische Rheinstädtchen Diessenhofen über. Schon 1242 aber ließ sie sich, um dem Getriebe des Stadtlebens zu entgehen, außerhalb der Mauern nieder und gründete S. Katharinental. Die Schwestern nahmen den Orden des h. Dominikus an und sahen 1269 dessen Provinzial Albertus Magnus als Konsekrator der Kirche und zweier Seitenaltäre in ihrem Kloster. Bald erfreute sich der Konvent, vom Adel der Nordostschweiz reich unterstützt, hoher geistlicher und zeitlicher Blüte.

Eine Krisis brach durch den Bildersturm, in dessen Verlauf die Schwestern viele ihrer Wertsachen nach Schaffhausen und ins Höhgau flüchten mußten, herein. Nach der Niederlage der Neugläubigen bei Kappel kehrten die Konventualinnen zurück und blieben in ununterbrochenem Besitz von Katharinental bis zur Säkularisation des Jahres 1869.

Die Schicksale des Klosters schildern Kuhn[1]) und darnach Durrer[2]), während Rahn[3]) seine Denkmäler behandelt hat. Nur zum kleinsten Teil bekannt wurde ihm das Mobiliar des Konventes; ein großer Teil desselben gelangte als Eigentum der nach Schennis zurückgezogenen Schwestern in den Linthof daselbst, sowie in das Frauenkloster zu Weesen.[4])

Kunsthistorisch das wichtigste Stück dieses Inventars ist nun ein Holzkreuz von annähernd 1 m Höhe. Die Dicke des Brettes beträgt 23 mm, das Profil ist rot gestrichen. Die Vorderteile sind mit Leinwand überzogen und auf diese ein Kreidegrund aufgetragen, der einen erhöhten Rand und Gemmenbesatz bildet. Die Enden der Kreuzschenkel sind ihrerseits in Kreuze von eigentümlicher Form aufgelöst; diese sind mit runden und elliptischen Kristallen, die mit weißem, rotem oder blauem Pergament unterlegt sind, besetzt. Am obern Kreuzende sieht man außerdem einen roten Intaglio mit roh eingeschnittenem Hirsch, in der Mitte aller vier Kreuze fand sich früher je eine runde Scheibe von blauem Glas, das mit feinem Goldfiligran in Rankenform bemalt war. Blaue Glaseinsätze von verschiedener, oblonger Form, finden sich außerdem in der Mitte der Kreuzarme, soweit der Platz nicht von der Figur des Erlösers eingenommen wird. (Abb. nebenan.)

Die Gestalt des gekreuzigten Heilandes ist aufs sorgfältigste bemalt. Der Kopf ist durchaus edel gebildet, mit zweiteiligem Bart und reichem, braunem Lockenhaar, das auf beide Schultern herabfällt, geschmückt. Der Torso weist anatomische Einzelheiten, wie die Andeutung von Brust und Rippen, auf, die Extremitäten sind sehr schlank, ja mager dargestellt. An allen Wundmalen treten reichliche Blutströme, die indes nicht nur abwärts, sondern radial ausfließen, aus. Herrlich behandelt ist der hellblaue Lendenschurz mit seinem elegant stilisierten, frühgotischen Faltenwurf. Der Nimbus zeigt rote Kreuzschenkel und vergoldeten Gemmenbesatz, der in Relief gebildet ist, wie die Borte des Geräts.

Der Rand des Kreuzes war einst mit 23 Holzperlen besteckt; drei davon haben sich erhalten, von den übrigen sind die Löcher noch sichtbar.

Stilistisch am nächsten stehen diesem Kreuz einige Buchmalereien in einer Pergamenthandschrift, die aus dem Benediktinerstift Rheinau[1]) nach Zürich gelangt ist. Wir geben

[1]) Thurgovia Sacra III.

[2]) u. [3]) Die mittelalterlichen Architektur- und Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau. Frauenfeld 1899, p. 217 ff.

[4]) Die sämtlichen Sigelstempel, ein Kästchen des 14. Jahrhunderts, zahlreiche Silbergeräte und zwei eingelegte Schränke des 16. Jahrhunderts gelangten ins Basler Histor. Museum und in Basler Privatbesitz.

[1]) Dieses Buch ist nicht in Rheinau entstanden; seine Malereien stehen hoch über dem damaligen künstlerischen Niveau dieses Klosters.



MARIÄ VERKÜNDIGUNG

zwei Proben ihrer Illustration wieder (S. II u. III): sie zeigen im Original dieselbe Leuchtkraft der Farben und Sorgfalt der Pinselführung. Auffallend ähnlich ist Kopf und Haar Christi behandelt, durchaus analog der Faltenwurf der Gewänder. Auch die Ornamentik weist Verwandtschaft mit unserm Kreuz auf: zunächst die Liebhaberei für Gemmenbesatz der Rahmen (vgl. das Auferstehungsbild), sodann das Filigran in den Halbkreisen und Zwickeln der Rahmen (vgl. das Verkündigungsbild), ein romanisierendes Ornament, das durchaus den Goldmalereien der blauen Glaseinsätze unseres Kreuzes entspricht.

Die tadellose Erhaltung unseres Denkmals zeigt, daß dasselbe selten verwendet worden ist. Wir denken, nur einmal des Jahres; dazu stimmt, daß die noch lebenden drei Schwestern zu dem Kreuz, das sie wie eine Reliquie verwahrten und ehrten, besonders in der Karwoche ihre Andacht hatten. Ob unser Kruzifix während dieser Festzeit auf dem Lettner oder einem Altar aufgesteckt war — der Fuß unseres Denkmals ist wurmstichig und abgebrochen — oder ob es einem Holzsarg, der das heilige Grab des Erlösers darstellte, bei den Zeremonien der Karwoche feierlich enthoben wurde, wissen wir nicht. Die Rückseite des Kreuzes war nur einfach gehalten: es ist rot und olivengrün gemalt, an den Kreuzenden mit roten und blauen, gelbeingefaßten Scheiben bemalt und enthielt in der Mitte, ob als Kreiderelief?, das Agnus Dei, dessen Umrisse noch auf einem halbabgelösten Pergament sichtbar sind. Die Entstehungszeit dürfte nicht weit vom Jahre 1300 abliegen,

Das seltene Denkmal ist vom Schreiber dieser Zeilen aufgefunden worden; ein Gönner des Historischen Museums von Basel ermöglichte im Februar 1905 die Erwerbung. Dadurch ist diese Sammlung um ein kostbares liturgisches Denkmal des Mittelalters bereichert.

AUGUST KALKMANN †

Am 19. Februar starb im 53. Lebensjahre der klassische Archäologe Prof. Dr. August Kalkmann zu Berlin; seinem Lehrauftrage an der Universität zufolge hatte er die antike Kunstwissenschaft mit besonderer Berücksichtigung der philologischen Grenzgebiete zu behandeln.

So war Kalkmann wohl mit der erste Kenner der Kunstschriftsteller des Altertums. Er zuerst bezweifelte die Autopsie des Pausanias, indem er mit kritischstem Scharfsinne die Abweichungen dieses antiken Vasari von der wirklichen Beschaffenheit noch uns erhaltener Werke klarlegte. — Diesem stil- und textkritischen Buche: »Pausanias, der Perihegetׅ« folgte die Wissenschaft: Wilmaowitz u. a. — nunmehr allgemein. —

Seine zweite archäologisch-philologische Schrift galt den »Quellen des Plinius«. — Wenn bei Pausanias Beschreibungen von Kunstwerken, die er nur vom Hörensagen kannte, mit Mißbilligung zu verwerfen waren, so darf man ein solches Verfahren dem Plinius nicht verübeln: Plinius schrieb seine »naturalis historia« als Enzyklopädie; da konnte er nicht jeden einzelnen Gegenstand selbständig nachprüfen; überdies war das meiste, was er über griechische Kunst gab, durchaus nicht mehr in Denkmälern, sondern nur in sagenhaftester Fabel erhalten. — So galt es denn vor allem hier, der Tradition, der der klassische Verfasser gefolgt war, gleichsam rückwärts nachzugehen und mit Hilfe von Quellen- und Sachkritik den Weizen Wahrheit von der Spreu der Überlieferung zu sondern! —

Doch diese beiden mit feinster, sicherster Urteilskraft geschriebenen Werke sollten Kalkmann nur Vorarbeiten sein für seine epochemachende Abhandlung über »Die Proportionen des Gesichts in der griechischen Kunst«. (53. Progr. zum Winckelmannsfeste der archäol. Gesellschaft zu Berlin 1893.) Durch sein umfassendes Studium der antiken Kunstschriftsteller war er nun instand gesetzt, die griechische Kunst aus ihrer eigenen Zeit heraus zu verstehen, und sie nicht ex specie XIX. saeculi zu betrachten! — So gab er der ganzen veralteten literarisch-ikonographischen Betrachtungsweise der klassischen Kunst, die man fälschlicherweise aus der christlichen Kunstgeschichte, wo sie richtig verstanden an ihrem Platze ist, übernommen hatte, den Todesstoß: »Ein Zurücktreten des stofflichen vor dem Forminteresse »ist überall im griechischen Geistesleben bemerkbar; der »Grieche will den Inhalt des Daseins nicht vertiefen und »nicht steigern, sondern nur in reine und durchsichtige »Formen, in diamantene Gefäße einschließen«. (C. Justi.) — Dieser Satz wird nun an einer Reihe von Schriftstellern dargelegt, die sämtlich ihr Hauptaugenmerk auf die Form, als solche richten: diese Form wird als Harmonie, Symmetrie und Eurhythmie definiert; gemessen wird sie an



AUFERSTEHUNG

den Proportionen. — Aber auch diese sind wandelbar! Die ganze Entwicklung der griechischen Kunst zeigt sich in ihnen am deutlichsten als dem eigentlichen Nerve. Der dorische Bildhauer Polyklet hat um die Mitte des 5. Jahrhunderts seinen berühmten »Kanon« über die Verhältnisschönheit geschrieben; der »Doryphoros« ist die Illustration dazu. — Dieser mußte natürlich auch die pièce de resistance für Kalkmann bilden; auf ihn führt die Entwicklung hin, bei den Asiaten den Anfang nehmend, um in der frühchristlichen Kunst wieder ins Unrhythmische hinabzugleiten. —

Und diesen formalästhetischen Betrachtungen gehen zeitpsychologische parallel. Der Verfasser zeigt, wie eine Zeit, die ihrer Stofflichkeit vollbewußt nach einer bessern Welt sehnsüchtig in sich zusammensinkt, den gleichmäßigen Kunstausdruck auch dafür findet, wie hingegen anderer selbstgenügsamerer Stimmung das Volk angehören muß, dessen Kunst das in sich Abgeschlossene, in jedem Gliede Durchgeformte darstellt. — Vielleicht hätten wir von Kalkmann noch eine Geschichtsphilosophische Darstellung der christlichen Kunst erhalten, wenn er länger gelebt hätte. Wundervolle Prolegomena dazu gibt er auf pag. 6, 7 und 8 seiner »Proportionen«:

»Für uns bezeichnet das Ende dieser Entwicklung, (der Entwicklung der klassischen Form-Kunst) Plotin; er hat der neuen Lehre (des größeren Interesses am Inhalt, Einfall und Gedanken) begeisterten Ausdruck verliehen. Das Wesen der Schönheit liegt nicht in der Symmetrie und in dem abgemessenen Verhältnis der Teile zum Ganzen; das irdische Schöne hat Teil an einer gestaltenden überirdischen Idee; es wird schön durch Gemeinschaft mit der göttlichen Vernunft; die Seele erkennt dies und begrüßt das Schöne als ein Verwandtes. Wenn die Kunst nur die äußere Gestalt der Natur nachahmt, schafft sie Scheinbilder; der Künstler kann sich unmittelbar zu den Begriffen erheben, nach denen die Natur selbst geschaffen ist; er trägt den lebendigen Begriff der Schönheit in sich und kann auch ganz Neues schaffen. Seiner inneren Idee sollte unsere höchste Bewunderung gelten, nicht dem darnach geschaffenen Werk.«

Man muß sich ja wohl hüten, der heute so eifrig und segensreich fortschreitenden ikonographischen Arbeit der christlichen Archäologie die Berechtigung abzusprechen, wie man es der heidnischen mit Fug und Recht tun darf. Jedes christliche Kunstwerk darf nicht nur als solches, sondern muß zunächst als Symbol für eine religiöse Idee angesehen werden; durch Vergleiche mit der entsprechenden liturgischen und dogmatischen Literatur kommen wir zu der gleichen, damit einzig richtigen Auffassung des Gegenstandes wie die alten Christen. — Solche Arbeiten sind aber nur unzusammenhängende Bausteine; eine Zusammenfassung läßt sich nicht vom dogmatischen, sondern nur vom philosophischen Standpunkte aus machen: »Was der Physik die Mechanik (die die Freiheit der Einzelerscheinung durch die Notwendigkeit des Regelmäßigen rational macht), könnte der Kunstgeschichte die Psychologie sein!« (H. Wölfflin.)

Diese Zeitpsychologie auch in der christlichen Kunst zuerst universal erkannt zu haben, ist noch ein Verdienst des feinsinnigsten Kunstforschers August Kalkmann.

HOE.

DIE FRÜHJAHRSAUSSTELLUNG DER SEZESSION, MÜNCHEN

Wieder einmal versammelten sich die jungen, aufstrebenden Kräfte, die ja in München so zahlreich ihr Studium betreiben, in dem Kunsttempel am Königsplatz. Denkt man bei genauer Betrachtung und Sichtung des gesamten Materials an die früheren ähnlichen Darbietungen, so ist kein wesentlicher Unterschied zu entdecken. Wenn es wahr ist, und die Kunstgeschichte beweist es ja, daß die Kunst immer das geistige Leben einer Kulturepoche verkörpert, so wird wohl das Charakteristikum unserer Zeit im Lichte eines späteren Jahrhunderts als dasjenige des ziellosen Ringens, als das der Traditionslosigkeit und Zerfahrenheit erscheinen. Vor allem fehlt den meisten jungen Künstlern eine Direktive, eine starke Hand, die sie in ihrem Studiengange führen müßte. Die meisten Maler schaffen in umgekehrter Richtung, wie es die naturgemäße Entwicklung der Kunst und ihrer Produkte verlangt. Anstatt von dem liebevollen Versenken in die Natur bis in alle Details auszugehen, um dann allmählich freier, großzügiger zu werden, wollen heute selbst Anfänger das summarisch zusammenstreichen, was den großen Meistern der Renaissance erst am Schlusse ihres Lebenswerkes gelang. Vor mir liegt ein Brief Adolf Menzels, in dem er in knappen Sätzen sein künstlerisches Credo schrieb, das gerade auf die heutige malende Jugend Anwendung finden kann. Unter anderem bemerkt er: »Mit dem Studienmalen ist nicht alles zu erobern, zeichnen kann man noch, wo fürs Malen weder Zeit noch Platz ist. Und alles zeichnen, ob für 'nen Zweck, ob nicht, des bloßen Exerzierens wegen. Außerdem soll es für den Künstler keine Nebensachen geben. und möglichst viel ausführen — möglichst wenig skizzieren, Schüler sollen gar nicht skizzieren.« — Die jungen Leute, die sich heute der Kunst zuwenden, lernen aber nichts mehr. Ohne eine Ahnung vom Zeichnen zu haben, ohne ein Verständnis vom Organismus, vom Knochenbau des menschlichen Körpers zu besitzen, wird zu Pinsel und Palette gegriffen und sinnlos ohne Kenntnis des Materials im affektierten »Nichtfertigmalen«

die Studien hingestrichen, denn alles ist Studie. Immer noch, so scheint es, muß Natur »ausgeschnitten« werden, immer noch sollen Probleme gelöst werden, wozu eigentlich? Ich glaube nunmehr aus reinen Bequemlichkeitsgründen und dann, weil es ganz gleichgültig ist, was gemalt wird, und weil den meisten überhaupt nichts mehr einfällt. Es ist sehr billig, sich über die modernen Errungenschaften des geistreichen Durch- und Abschneidens zu erfreuen und dadurch den Künstler zu markieren. Das Schlimmste ist bei diesem Kultus, welcher mit Studien getrieben wird, daß das Bild als solches verdrängt wird. Man vergißt vollständig, daß jede Malerei, losgelöst vom Raum und der Umgebung, kein Ding an und für sich sein kann, es sei denn nur Material zur eventuellen Niederlage in Mappen. Eine eingerahmte, mit üppigem Goldschmuck verzierte Studie ist an sich ein Unding. Durch solche Vorführungen verliert das Volk vollends jeden Blick, jedes Gefühl für die Zusammengehörigkeit von Malerei, Plastik und Architektur. Erst im engen Anschlusse an den architektonischen Raum erhalten die Künste ihre schmückende Bestimmung. Dieses gemeinsame Band, das noch im Mittelalter bis zu den Ausläufern des Rokoko alles zusammenhielt, ist heute zerrissen. Betrachtet man, von diesen Bedingungen des Kunstwerkes abgesehen, das Studienmaterial als solches, das zum Selbstzweck geworden, so sieht man eine große Anzahl junger Talente, die tatsächlich das Streben haben, etwas Gutes zu leisten; sie können auch mitunter malen, wenngleich die meisten ganz instinktiv in die Schablone berühmter Meister hineingeraten oder sich selbst vortäuschen, die Naturwiedergabe allein sei Kunst. Wie stark die schon an Rezeptmalerei grenzende Technik dieser Jungen ausgebildet ist, beweisen die Zügel-Schüler, die man auf den ersten Blick aus der Masse der übrigen Arbeiten leicht herausfindet und die eigentlich nicht wissen, was sie mit ihrem Können anfangen sollen. Andere wieder vergeuden ihre Zeit und ihr Talent an ganz unnützen, banalen Dingen, weil es ihnen an geistiger Erziehung fehlt. Vor allem aber mangelt es an einem Geschmack, welcher dem Empfinden des deutschen Volkes gerecht wird. Denn wir dürfen nie vergessen, daß jede echte deutsche Kunst aus dem Volkstum hervorgegangen und vom Volke gefordert wurde. Und jedesmal, wenn das Volk eine Kunst in volkstümlicher Weise in einer ihm nur verständlichen Sprache, selbst in einem Dialekte verlangte, so haben die Künstler ihm diese Kunst in künstlerische Form geprägt. So entstanden die Nibelungen, Beethovens Symphonien, Schillers Dramen, das Dombild Stephan Lochners und Dürers ganzes Lebenswerk. Von all diesem Volkstümlichen und zugleich Wertvollen, für den Hochgebildeten sowohl wie für den einfachen Mann aus dem Volke, finden wir in der jungen Künstlergemeinschaft der Sezession fast gar keine Ansätze. Es fehlt nicht an Können und gutem Wollen, auch nicht an Talent, aber an Ordnung und Leitung. Dieser modernen Kunstübung fehlt Charakter, Bildung, Gesittung. Es müssen eigenartige deutsche Individualitäten in den Könnenden stecken, die in ihrer Sprache und nicht in derjenigen der Schotten, der Franzosen, der Engländer zum deutschen Volke reden. Wenn man genauer zusieht, so erkennt man unter den mehr als 400 Werken, wie unglaublich viel Talent zur bildenden Kunst in diesen Elementen vorhanden ist, dafür spricht die ungelenke, mitunter einfältige aber doch kraftvolle Ausdrucksweise. Auf den Einsichtsvollen machen diese Dinge einen fesselnden Eindruck, um so meh , da solche Erscheinungen ohne Hinblick auf irgend welche kulturelle oder traditionelle Einflüsse entstanden sind. Aber gerade deshalb bedauert man, daß keine Erziehung, keine moderne Kultur da ist, die dem einzelnen, seiner Begabung entsprechend, die zugehörige Bahn zeigen könnte. Leute wie J. Damberger, Jos. van Brackel, Am. Faure, Max Feldbauer, Henriette Fürther, H. Gröber, M Hagen, Oskar Graf, Hans v. Hayek, Fritz Oßwald, Paul Junghanns, Ph. Klein, L. Putz, R. Winternitz, Eug. Wolff wären befähigt, uns eine deutsche Kultur in der Malerei zu bringen. Wie oft ergeht es den Kunstjüngern, daß sie durch das Fehlen eines großen Zieles planlos hin- und herirren und keinen Boden finden, in dem sie Wurzel fassen könnten. Das Nächstfolgende ist, daß solche Künstler, um den inneren Trieb zur Kunst zu entfalten, Probleme der Probleme wegen zu lösen sich bemühen, die vielleicht nur für das eigene Atelier bestimmt sind und allenfalls in die modernen Ausstellungen taugen, von denen sie zumeist aus treuer Anhänglichkeit zum Autor nach Schluß derselben wieder zurückkehren. — Wie leicht das moderne Kunstschaffen eigentlich ist, beweisen die vielen Arbeiten der Malerinnen, die hinter denen ihrer männlichen Kollegen nicht zurückstehen. Man muß Respekt vor ihrem Wollen haben, aber Ansprüche an eigene Erfindung und Originalität darf man freilich nicht stellen. Den Unterricht, den die malenden Damen genossen, kann man meistens bei ihren Werken erkennen; oft tritt die Eigenart des Lehrers so deutlich hervor, daß man um ihretwillen die Arbeit schätzt. Charakteristisch hierfür ist »Schloß Hemsbach« von Alice Trübner, welches fast so aussieht, als ob der Gatte allein das Bild gemalt hätte. Besser sind schon Anna von Amiras »Porträt meines Vaters«, ferner die Bilder von Ida Beer-Görtz, das entzückende kleine Blumenstück »Viburnum« von Lucy Pelling-Hall, Marg. Kurowskis tieftonige Arbeiten und Henriette Fürthers »Kind und Wärterin«, ein Bild, in welchem die Künstlerin bestrebt war, außer den malerischen Qualitäten auch der zeichnerischen Form gerecht zu werden. Geschmackvolle Leistungen, die im modernen Sinne gemalt, trotzdem einem alten Meister nicht zurückzustehen brauchen, sind der »Auerhahn«, »Hase« und »Birkhahn« von Charles Tooby. Dieser Maler gehört zu den wenigen, welche eine Ahnung von dem Zweck der Kunst haben. Über die Zügel-Schüler ist eingangs schon berichtet worden; sie malen alle gleich, nicht allein in der Technik, sondern auch in gleichen Motiven und ist es doch wahrlich eintönig, wenn man jahraus jahrein diese obligaten Kühe und Ziegen in den Ausstellungen sieht, als gäbe es keine anderen Tiere. Schramm-Zittau hat dies anscheinend instinktiv empfunden und bringt diesmal ein großes Fischerbild in bekannt virtuoser Mache, namentlich ist das Wasser vorzüglich wiedergegeben, und ferner ein noch größeres Opus mit der Rast wandernder Kärrner. Geschmackvoll ist bei diesem in Lebensgröße gemalten Bilde die Hinteransicht des schlafenden Mannes gerade nicht. — Geschmackvoll sind auch die ausgezogenen weiblichen Modelle in Landschaft von Leo Putz nicht; diese Weiber haben etwas zu stark Animalisches an sich, um ästethisch anziehend zu wirken. Tizian und die Meister der Renaissance hatten das Bestreben, das Nackte edel und von höheren künstlerischen Gesichtspunkten aus zu malen, und dies feine Gefühl scheint bei der jüngeren Generation ausgestorben zu sein. Es ist bezeichnend, daß vielen Malern ihre Kunst nur ein Mittel dünkt, um die packende Virtuosität ihres Könnens zu zeigen, und die darin das Endziel sehen, anstatt die Wirkungen der Kunst im Ausdrucke einer tiefinnerlich empfundenen und geschauten Welt zu betrachten, welche die Phantasie erhebt. — In einem kleineren Durchgangsraume ist der Nachlaß des kürzlich verstorbenen hochbegabten Moriz Weinholdt ausgestellt, welcher zumeist aus famos gezeichneten Akten in lebensgroßer Wiedergabe in Kohle und Öltechnik besteht. Auch kleine Studien in Aquarell sind besonderer Beachtung

wert und zeigen das eminente Können dieses tüchtigen Lehrers. — Im angrenzenden Lichthof für die Plastik ist diesmal wenig Hervorragendes zu begrüßen; es fehlt zwar nicht an einigen ganz hübschen kleineren Arbeiten, doch spricht wenig Individualität aus ihnen und dann kann man von den Bildhauern, die ohnehin unter viel schwierigeren Umständen zu schaffen gezwungen sind, nicht immer großartige Leistungen verlangen, die nach jeder Richtung bedeutende Opfer erheischen. Franz Wolter

DIE AQUARELLAUSSTELLUNG IM WIENER KÜNSTLERHAUS

Dem Aquarellistenklub der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens muß man mit der Eröffnung seiner XIX. Ausstellung dankbar sein, denn erstens ist selbe nicht gar zu überladen, und zweitens ist das Material, welches ausgestellt wurde, wirklich gut. Reine Aquarelle findet man wohl selten, desto mehr wurde aber in Pastell, Gouache, Tempera, Kohlen- und Rötelstiften gearbeitet. Von Österreichern sind — wie immer — die Landschaftsmaler am hervorragendsten: Brunner, Hugo Charlemont, Darnaut, Robert Ruß, Josef Sturm, Tomec und Zetsche sind Künstler in diesem Fache, wie man sie selten finden wird. Schattenstein ist ein guter Bildnismaler. Böhler liefert ein köstliches Blatt zu einem Andersenschen Märchen. Eine Kollektion kleiner Studien von J N. Geller ist bemerkenswert. Marussig, Stengel und O. Grill müssen sich diesmal mit einem Pauschallob begnügen. Vortrefflich im Porträt sind Adams, Fröschl und Bunzl, letzterer mit einem guten Porträt des früheren Ministerpräsidenten Dr. von Körber. Larwin schildert mit bekannter Vortrefflichkeit Scenen aus dem Proletariat, Ludwig Koch solche aus dem eleganten Straßenleben Wiens, auch einige Militärtypen sind anerkennenswert.

Ein guter Orientmaler ist Mielich; feine Stimmungen bringt Kasparides, der reuig vom Hagenbunde zurückgekehrt ist.

Von den Ausländern sei in erster Linie Hans von Bartels genannt, der mit prächtigen Gouachen, holländischen Interieurs, Frauen und Kindern und mit einer Marine ungeteiltes Lob fordert. Edmund Sullivan, Gregor von Bochmann, Margareth Wedel und Dr. Robert Richter seien lobend angeführt. Seit Jahren sieht man wieder einmal Klaus Meyer mit einem großen Entwurf für ein historisches Wandgemälde, einem Kabinettstück für dekorative Freskomalerei historischen Inhalts. Ein hervorragender Steinzeichner ist Willi Schwartz. Naiv hingegen erscheint Bauriedt. Der Wiener Maler Karpellus liefert wirksame Plakatentwürfe. Karl Hartmann

BERLINER KUNSTBRIEF

von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee)

Berlin, 14. März 1905.

Ein »Zentraldom der evangelischen Christenheit« sollte das neue Domgebäude zu Berlin werden, das am 27. Februar d. J. eingeweiht worden ist. Als König Friedrich Wilhelm IV. den unter Friedrich II. erbauten, dann von Schinkel umgebauten alten Dom durch einen Riesenbau ersetzen wollte, fand er Gegner. Trotzdem wurde an das Werk herangegangen. Doch erst 1893 begann Julius Raschdorff den eigentlichen Bau. Heute ist das Werk soweit fertig, daß man über seinen Gesamtcharakter bereits urteilen kann, wenn auch viel Unfertiges den Eindruck sonst noch unbestimmt sein läßt.

Nach dem Vorbild italienischer Renaissancemeister sollte ein Kolossalraum mit einer riesigen Kuppelwölbung geschaffen werden. Die Absicht wurde so weit erreicht, wie dies bei einer so widerspruchsvollen Aufgabe möglich war. Ein Kultus, der im wesentlichen nur durch das Wort wirkt, verträgt nicht die Mystik einer gewaltigen Dehnung des Baues. Mit diesem geistigen Mißverhältnis stimmt das architektonische Mißverhältnis. Auf einem linienreichen, im Wesen aber doch einförmigen und relativ niedrigen Unterbau erhebt sich eine große Kuppel, die diesen noch mehr drückt und selber durch geschickte Konstruktion und einige proportionierte Zierlichkeit interessiert, im ganzen jedoch weichlich wirkt, zumal verglichen mit der aus Schinkels Schule stammenden Schloßkuppel ihr gegenüber. Im Verhältnis zur Umgebung macht sich das Ganze erst recht fremdartig. Die Ablehnung des Baues als eines selbständigen Kunstwerkes, nicht bloß einer akademischen Studienprobe, scheint bei Kunstfreunden allgemein zu sein.

Das Innere besteht aus dem Hauptraume: der Predigtkirche, die mit ihrer Kuppel gleiche (achteckige) Weite hat, also auf diese nicht »vorbereitet«, zwei Nebenräumen: Tauf- und Traukirche und Denkmalskirche; einer von dieser aus zugänglichen Fürstengruft, die sich weit unter dem Gesamtbau erstreckt; endlich Amts- und Museumsräumen usw. Der Reichtum des zum Belag usw. verwendeten Materiales und die Fülle von Schmükkungen in Plastik, Relief, Mosaik usw. mögen im einzelnen so viel Gutes leisten, wie sie im ganzen das Widersprechende der Anlage verstärken. Ob später das Kunstgewerbe in Beleuchtungskörpern oder dergl. ebenso begünstigt sein wird, wie dies neuerdings mit Recht in protestantischen Kirchen der Fall ist, darf mindestens bezweifelt werden.

Ein Verdienst des neuen Werkes und vielleicht ein Fortschritt in der Kirchenbaukunst, namentlich der protestantischen, scheint uns zum Teile der Licht- und Farbencharackter im Inneren zu sein. Es herrscht allerdings das viele Weiß des neuzeitlichen Kirchenbaues vor, sonst aber ein durch Braun, Gold und Hellblau ergänztes Hellgelb. Im Hauptraum enthalten die Wände einen vorwiegenden Elfenbeinton, und über dem goldreichen Altar leuchten Glasgemälde hauptsächlich in Gelb; die fensterreiche Kuppel endet in einem bläulichen Oberlicht, und ähnlich ist der Denkmalsraum überwölbt. Der viele Prunk im Ganzen scheint in hiesigen Kreisen einigermaßen befremdet zu haben.

Der vorletzte architektonische Staatsstreich von hier, das Kaiser Friedrich-Museum, veranlaßt uns derzeit lediglich zu einer Konstatierung mancher dem Bauplan abgerungener technischer Verdienste seitens des Bauleiters Max Hasak. Proben aus den immer wieder wachsenden Sammlungsschätzen behalten wir uns auf später vor. Um so lebhaftere Freude bereitet uns der so gut wie einstimmig gepriesene Erweiterungsbau des Warenhauses Wertheim durch A. Messel. Mit freier Verwendung gotischer Außenformen, ein wenig an die nordgermanischen Kauf- und Rathäuser des Spätmittelalters erinnernd, durch energische Vertikallinien die gewöhnlichen »totlaufenden« Horizontallinien des typischen Straßenbildes von heute überwindend und doch in die Umgebung geschickt hineinkomponierend, hat unser Meister ein Außenwerk geschaffen, dessen Inneres moderne Realität und moderne Kunstidealität, zumal in kühnen Brückenspannungen u. dgl., vereinigt. An der Ausführung der reichen Marmorintarsien u. dgl. merkt man allerdings, daß uns jene kunsttechnische Tradition fehlt, wie sie bei romanischen Völkern den Architekten unterstützt.

In dem Kunstsalon von E. Schulte erscheint eine Originalradierung »Menzel« von W. Rohr (Skizze nach der Natur auf die Kupferplatte gezeichnet 1903) als ein besonders beachtenswerter Beitrag zu den jetzt

zahlreichen Menzel-Ehrungen. Graphische Arbeiten des Meisters selber, bei denen namentlich seine ringende Entwicklung im Reproduktionsverfahren hervortritt, stellt das Kupferstichkabinett aus. Sonst bietet Schulte in der Reihe seiner Bilderausstellung eine reichhaltige Revue über deutsche Maler dar. Da waren Leibl und Schüler von ihm, u. a. W. Trübner zu sehen; dann H. Zügel, der Lichtkünstler der Tiere; jetzt wieder H. Thoma mit Landschaften von überraschenden Farbenübergängen und besonders Heinrich Hermanns mit Architekturbildern, zumal von Kirchen, reich an Licht und Flächen, in groß zusammenfassenden Formen.

Bei Keller & Reiner, dem Salon für Einzelkunst im Interieur, wie wir ihn als Gegensatz gegen reine Bilderläden und gegen reine Kunstgewerbeläden nennen möchten, fielen uns Radierungen von Gottardi Segantini, dem Sohn, nach Bildern seines Vaters auf: sie treffen durch ihre Linienführung die starken Züge der Vorbilder gut und doch in selbständiger Weise. Von technischen Künsten sprechen hier u. a Proben aus der Kunsttöpferei Hanke in Höhr (»Kannenbäckerland«) nach Van de Velde sowie Tischgläser von Behrens und von Riemerschmid.

Vor einiger Zeit hat der junge Architekt August Endell, von dessen Können bereits ein guter Theaterbau in Berlin zeugt, eine private Wohnungseinrichtung sehen lassen. Auch hier eine Rückkehr und Vorkehr zu der Kunst, mit den Formen dem Stoff und der Technik gerecht zu werden. Daß aber solche Bestrebungen vorerst nicht viel nützen, ist aus den heutigen Verhältnissen wohl zu begreifen. In Berlin kommt noch das Aneinanderstoßen verschiedener Interessen dazu, um auch im Weltlichen fast ebensowenig Einklänge zu ermöglichen wie im Kirchlichen. (Schluß folgt)

ZU UNSEREN BILDERN

Veronikabild. (Farbige Sonderbeilage.) In dem Veronikabild, das unser Mehrfarbendruck wiedergibt, besitzt die Kgl. ältere Pinakothek zu München eine edle Schöpfung aus dem Beginn der Blütezeit der kölnischen Malerschule, die das Liebreizende, Sanfte und Harmonische sowohl in der Wahl der Vorwürfe als auch in den Formen und im Kolorit bevorzugt. Diesen Zug können die Künstler am reinsten in Bildern mit wenig Figuren und von geringem Umfang zur Geltung bringen. Auch das tiefernste Thema unseres Bildes ist lieblich verklärt. Eine ganz stille Trauer liegt über dem Antlitz der Veronika, deren Gestalt dem von uns in der Beilage zu Heft 4, S. II, gekennzeichneten kölnischen Frauentypus entspricht, und in ehrfürchtiger Scheu blicken die sanften Engelkinder in den unteren Bildecken zum dornengekrönten Haupt Christi auf, das auf dem Tuch der Veronika sichtbar geworden. Wir haben es hier bereits mit dem schmerzvollen Antlitz Christi auf dem Schweißtuch zu tun, und die kleinen geflügelten Wesen singen wohl die Strophe: Salve, caput cruentatum — Spinis, cujus dulcis vultus — Immutavit suum florem, — Quem coeli tremit Curia! In den Engeln erkennen wir die unmittelbaren Vorgänger jener duftigen geflügelten Wesen, welche im Stephan Lochnerschen Bild der Madonna im Rosengarten zu Köln musizierend und Blumen pflückend auftreten (vgl. auch Sonderbeilage zu Heft 3). Das Original ist auf Holz und Goldgrund, 0,76 m hoch und 0,47 m breit. Der Katalog der Münchener Pinakothek bemerkt zum Bild: »Angebl. Meister Wilhelm von Köln«, und setzt bei, daß die Zuteilung des Gemäldes an Meister Wilhelm schon aus chronologischen Gründen unhaltbar erscheine und daß die Annahme, Wilhelms Geschäftsnachfolger Hermann Wynrich († um 1413) von Wesel sei der Urheber der dem ersteren zugeteilten Werke, alle Wahrscheinlichkeit für sich habe.

Über die Kunst Heinrich Zügels, von der wir auf S. 158, 159 und 160 einige Proben bieten, sprach sich Franz Wolter im 4. Heft, Beil. S. I, sehr instruktiv aus, weshalb wir darauf hinweisen.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Der Maler Rudolf von Alt starb am 12. März zu Wien im Alter von 93 Jahren.

Der Bayerische Museumsverein, von dem wir im 6. Heft berichteten, wurde am 10. März unter dem Vorsitz Sr. Kgl. Hoheit des Prinzen Ruprecht von Bayern konstituiert. Zum 1. Vorstand wurde Reichsrat Freiherr von Cramer-Klett gewählt.

Zur Jahresausstellung im Münchener Glaspalast 1906. Das durch Kooptation hervorragender Kunstgelehrter verstärkte Komitee für Inszenierung der retrospektiven Abteilung der Jahresausstellung 1906 im Kgl. Glaspalast hat sich am 17. März konstituiert und Herrn Geheimrat von Reber zum Vorsitzenden gewählt.

Gründung einer Galerie. Die Münchener Sezession wird eine Sezessionsgalerie gründen, welche mit der Zeit ein Bild des Gesamtschaffens der Sezession geben soll. Auch ausgezeichnete Kunstwerke, die außerhalb des Rahmens der Sezession entstanden, sind willkommen. Vorerst findet die Galerie in den neu hergerichteten oberen Räumen des kgl. Ausstellungsgebäudes am Königsplatz Aufstellung.

Verlosung von Kunstwerken. Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst veranstaltet für ihre Mitglieder alljährlich eine Verlosung von Originalkunstwerken und künstlerischen Reproduktionen, wobei jedes Mitglied innerhalb vier Jahren einen Gewinn erhält. An den Verlosungen nehmen jene Mitglieder teil, welche der Gesellschaft vier Jahre angehören und nicht innerhalb der vorausgegangenen drei Jahre gewonnen haben. Gewinne treffen also pro 1904 auf jene Mitglieder, die vor 1901 eintraten und noch nicht gewannen; ferner jene, die 1901 eintraten. Die Verlosung pro 1904 fand am 6. März statt, das Resultat wird demnächst den Mitgliedern bekannt gemacht.

Photographie. Jene unter unseren Lesern, welche sich mit Photographieren beschäftigen, nehmen vielleicht nicht ungern von dem ausführlichen Prospekt der Aktiengesellschaft für Anilinfabrikation, Berlin, über ihre Agfa-Artikel Kenntnis, der vorliegender Nummer beigefügt ist. Wer sich genauer über die einschlägigen Artikel (Agfaplatten etc.) unterrichten will, findet die erwünschte Auskunft in dem 120 Seiten starken »Agfa-Photo-Handbuch«, das 30 Pf. kostet.

BÜCHERSCHAU

Jos. Strzygowski, der Dom zu Aachen und seine Entstellung. Ein Protest. Leipzig, J. C. Hinrich. M. 1.—.

Die vorliegende, trotz des billigen Preises gut und mit Illustrationen reich ausgestattete Schrift haben wir mit höchstem Interesse gelesen und können uns sachlich vollständig mit dem Verfasser einverstanden erklären. Derselbe schildert im ersten Teil den Kunstkreis des Aachener Domes wobei die ehrwürdigen alt-

christlichen Denkmäler des Kaiserdomes, der Bronzewolf, die Kanzelreliefs, und die Artischoke in eine völlig neue kunsthistorische Beleuchtung gerückt werden. Nach der Anschauung Strzygowskis, die nicht ohne Widerspruch blieb, stammt der bauliche Gedanke des Domes selbst nicht, wie bisher einhellig behauptet worden, aus Rom oder Ravenna, sondern ist direkt den sogenannten »Martyrien« des altchristlichen Orients entlehnt. Namentlich diese Ausführungen sind hochbedeutsam und geeignet, die Kunstforschung stärker auf bisher weniger durchforschte Gebiete zu weisen. Nach Strz. ist »Die Wurzel der karolingischen Kunst dieselbe wie die der byzantinischen und zum Teil auch schon der römischen Kunst, es ist der Orient mit seinen hellenistischen Küsten« (S. 39, 40).

Der zweite Teil der Schrift erhebt nachdrücklichen Protest gegen die bisherigen Restaurationsarbeiten am Aachener Dom. Des Verf. Vorwurf richtet sich nicht gegen den ausführenden Künstler, Prof. Schaper, sondern dagegen, daß man überhaupt dem Grabtempel des großen Karl ein prunkendes, wenn auch alt sein wollendes Kleid umhängen will. Man kann dem Gelehrten hierin nur recht geben. Im Kaiserdom zu Aachen, einer Stätte die historisch so bedeutsam ist wie kaum eine andere in Deutschland, möchte der feiner empfindende Besucher den Stimmen der Vorzeit lauschen, da ist kein Feld für moderne Imitationskunst! Möchte der Protest des Verf. an maßgebender Stelle gehört werden! Eine merkwürdige Zeit in der wir leben! In modernen Kirchen sucht man möglichst »stilgerecht« das Alte zu imitieren, und das echte Alte wird — so »restauriert«! Dr. D.

Leitfaden der Kunstgeschichte von Dr. W. Buchner. Neunte verbesserte und vermehrte Auflage. Essen, Bädeker.

Der Verfasser versteht es, mit wenigen Strichen die einzelnen Künstler und Kunstperioden treffend zu charakterisieren. In der Reichhaltigkeit an Künstlernamen und Daten ist für einen »Leitfaden« vielleicht des Guten etwas zuviel geschehen. Im übrigen beweisen die neun Auflagen die Brauchbarkeit des Buches. D.

Die »Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas« von Wilhelm Bode, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., sind soeben zum Abschluß gekommen. Damit wurde den Kunstfreunden ein nach Anlage und wissenschaftlicher Bedeutung großartiges Werk geschenkt.

Papst Pius X. Ein Lebensbild des heil. Vaters von A. de Waal. Zweite ergänzte Auflage. Allg. Verlagsgesellschaft München. M. 4.

Soweit es möglich ist, die Biographie eines Lebenden zu schreiben, bietet uns Rektor de Waal im vorliegenden Buche ein vorzügliches, fesselndes Lebensbild Pius X. In wohltuend warmer Sprache werden zuerst Leos XIII. letzte Lebenstage geschildert, hierauf das Konklave und dann zieht Giuseppe Sartos Leben an unserem geistigen Auge vorüber, seine Jugend, die Seminarzeit, die arbeitsreichen Seelsorgerjahre, und wie er dann Stufe um Stufe in der kirchlichen Hierarchie emporsteigt — bis zum Gipfel. Es ist dem Verfasser besonders nachzurühmen, daß bei all seiner Begeisterung für Kirche und Papsttum seine Darstellung sich von Übertreibungen und geschmackloser Lobhudelei völlig fernhält. 108 gute Illustrationen zieren das überhaupt gediegen und geschmackvoll ausgestattete Buch, das wir jedem Katholiken empfehlen. D.

Der Papst, die Regierung und Verwaltung der heiligen Kirche in Rom. Von Paul Maria Baumgarten. München, Allgemeine Verlagsgesellschaft m. b. H. Preis in Orig.-Band geb. M. 30.

Dieses Prachtwerk ist eine vollständige Neubearbeitung des Werkes »Rom, das Oberhaupt, die Einrichtung und die Verwaltung der Gesamtkirche«; es stellt sich die Aufgabe, das Wirken der katholischen Kirche in ihrem Mittelpunkt ausführlich zu schildern. Der Leser erhält eine geistvolle Charakterisierung Leo XIII., eine ausführliche Schilderung des Lebensganges Pius X., er wird in die Organisation der kirchlichen Hierarchie und Verwaltung eingeführt und mit den römischen Hochschulen Seminarien und Kollegien bekannt gemacht. — Doch nicht der soeben skizzierte Inhalt ist es, was uns veranlaßt, hier des Werkes Erwähnung zu tun, sondern der reiche Anteil, welchen die Kunst bei seiner Ausstattung zugewiesen erhielt. So trug Maler Philipp Schumacher eine Reihe geschmackvoller Originalzeichnungen bei. Unter den 770 Bildern im Text befindet sich eine Menge, die nicht bloß von einem mehr allgemeinen Interesse sind, sondern die wir um der Kunst willen begrüßen, weil sie mit wertvollen kirchlichen und profanen Schöpfungen der Kunst verschiedener Jahrhunderte bekannt machen. Kirchen und sonstige Bauwerke Roms sind im Bilde wiedergegeben, zahlreiche Skulpturen und Malereien begegnen uns in buntem Wechsel. 52 einfarbige und 4 mehrfarbige Blätter gliedern sich in die Reihe der Textbilder ein. Wir erwähnen hiervon den Mehrfarbendruck der »Unbefleckten Empfängnis« nach Philipp Veit und das farbige Mittelstück aus dem oberen Teil der »Verklärung Christi« von Raffael; dann die einfarbige Tafel nach der Marmorstatue des guten Hirten im Museum des Lateran, Abbildungen aus Raffaels Fresken im Vatikan und von Fresken aus der Capella Sistina, sowie ein Deckenbild im Saal der Kandelaber von Ludwig Seitz. — In noch höherem Maße als in seiner ersten Auflage trägt das ganze Werk ein vornehmes Gepräge, weil der künstlerische Charakter des Bildschmuckes reiner betont ist. —m.

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Der Kunstfreund. Jahrg. 1905, Nr. 2 — Von kirchlicher Wandmalerei, Prinzipien (Forts.). — Über die Kunst mittelalterlicher Goldschmiede zu Brixen in Kirche und Haus. — Christus als Pantokrator oder Darstellung des thronenden Heilandes. — Über Kunsttätigkeit in Südtirol im Jahre 1904. — Der Altar.

Zeitschrift für christliche Kunst. XVII. Jahrg., Heft 12. — Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1904. II. — Kunstsymbolik. — Ein Rückblick auf die »moderne Kunst« in der internationalen Kunstausstellung 1904 zu Düsseldorf. I. — Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1902. XXXII (Schluß).

Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus. Jahrg. 1905, Nr. 3. — Aus dem Inhalt: Die Kunst in der Mission. — Ein Pfarrhaus auf dem Lande. — Kunst und deutsche Kunst im Konfirmandenunterricht. — Die Krefelder Lutherkirche.

Revue de l'Art chrétien. Tome XV. — 6me livr. — Un livre d'Heures appartenant à S. A. le duc d'Arenberg à Bruxelles. — Portail de l'abbaye de Vézelay. — Les saints Jumeaux ou les saints Geosmes de Langres. — Trèves et ses antiquités chrétiennes. — La peinture décorative au moyen âge.

Die Kunst unserer Zeit. XVI. Jahrg., 5. Liefg. — Literarischer Teil: Otto Weigmann, Moritz von Schwind (Schluß).

Die Kunst. VI. Jahrg., Heft 6. — Aus dem Inhalt: Adolf Hengeler. — Adolf Menzel †. — Erinnerungen an Adolf Menzel. — Bruno Paul. — Der Weg und das Endziel des Kunstgewerbes (Schluß).

Baudenkmäler deutscher Vergangenheit. Heft 9. — Blicke in Augsburgs Empirezeit.

Repertorium für Kunstwissenschaft. XXVII. Band, Heft 6. — Studien zur Trecentomalerei. — Die deutsche Passionsbühne und die deutsche Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts in ihren Wechselbeziehungen. — Unerkannte Darstellungen der Immaculata in deutschen Galerien. — Ein Nachtrag zu »Sebald Weinschröter, ein Nürnberger Hofmaler Kaiser Karl IV.« — Zu Lucas Cranach. — Literaturbericht. — Die kunsthistorische Ausstellung zu Düsseldorf 1904. — Zur Kritik einiger holländischer Bilder.

Volkskunst und Volkskunde. Jahrg. 2, Heft 12. — Die Weihnachtskrippe.

Hochland. II. Jahrg., Heft 6. — Aus dem Inhalt: Millet und Segantini. II.

Kunstwart. Jahrg. 18, Heft 11. — Aus dem Inhalt: Von der Karikatur. — Aus der Geschichte des Zerrbildes.

Gazette des Beaux-Arts. 1. Janvier 1905. — Quelques dessins inconnus du Corrège. — Exposition retrospective des artistes Lyonnais peintres et sculpteurs. — Albert Besnard. — Les Mosaïques de Kahrié-Djami.

Die Kunstwelt. Herausgegeben von Ludwig Abels. — I. Jahrg., 1. Heft. — Preis der wohlfeilen Ausgabe pro Jahrgang M. 30.—, Einzelhefte M. 3.50; Preis der der Künstlerausgabe jährl. M. 80.— (10 Hefte und 2 Sonderlieferungen). Verl. von R. Lechner & Sohn in Wien. — Aus dem Inhalt: Im Zeichen Schwinds. — Ein Wiener Heimatskünstler. Leopold Burgers Lebenswerk. — Wiener Sammlungen auf der Ausstellung älterer Kunst zu St Petersburg. — Die Kunst im Zipser Komitat. — Neues kunstgeschichtliches Quellenmaterial aus Wiener Archiven.

The Studio. February 15, 1905. — Notable decorative achievement by W. Reynolds-Stephens. — Art Student life in Munich. — The etchings of W. Monk. — Charcoal drawings by David Cox. — The Work of Otto Fischer. — Some recent designs for domestic architecture — German paintings and sculpture at the St. Louis exhibition. — Studio talk — Reviews.

Kunst und Handwerk. 1905, Heft 5. — Das Franziska Andrássy-Mausoleum. — Internationale Gesellschaft für Hebung des Zeichenunterrichts.

Das Museum. 1. Lieferung des 10. Jahrg. — Text: Spitzweg.

Kunst und Kunsthandwerk. VIII. Jahrg., Heft 1. — Jos. Krawhall. — Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters. — Kupferstiche als Vorbilder für Porzellanmalerei.

Kunst und Künstler. III. Jahrg., Heft V. — Constantin Guys. — Caspar Friedrich. — Altägyptische Tierdarstellungen. — Vincent van Gogh, aus seiner Korrespondenz. — Heft VI. Menzel †. — Der Dom (Berlin). — Die Neuerwerbungen der Nationalgalerie (Berlin). — Kieler Museen. — Caspar Friedrich. — Vincent van Gogh.

The Art Journal. 1905. January. — The »Ariosto« of Titian. — Art Handiwork. — Edmund Kean Memorial. — A Mural Decoration. — Modern Exterior Ironwork. — London Exhibitions. — — February. Girolamo de Pacchia. — Romney. — The Ascoli Cope. — Peinted Decoration. — The »Romance« of Collecting. Additions to Public Galleries, 1904. — The National Gallery of Scotland. — Art Handiwork. — — March. Church Work at Great Warley. — Watts at Burlington House. — Frederick Sandys. — A Disciple of William Morris. — Exhibitions in London.

PRAKTISCHE WINKE

ÖLFARBENANSTRICH AUF ZEMENTPUTZ

Zementputz soll, bevor er bemalt wird, mindestens ein Jahr (Sommer und Winter) ungestrichen stehen bleiben, da frischer Zementputz ungebundenen Ätzkalk enthält, welcher die Farbe zerstört.

Soll aber Verhältnisse halber frischer Putz einen Ölfarbenanstrich erhalten, so ist derselbe mit einer schwachen Leinölsäure oder einer Harzkernseifenlösung zu streichen und dann mit einem dünnen Überzug von Alaunlösung oder Keßlerschem Fluat zu behandeln. Essigsäure ist dem Putz schädlich, da er dadurch wasseranziehend wird.

Erfolgt aber erst nach ein bis zwei Jahren der Ölfarbenanstrich, so sind erst die sogenannten Ausblühungen und vielleicht noch vorhandener Ätzkalk zu entfernen. Um die Farbe auf dem Zement haltbar zu machen, sind verschiedene Rezepte zu verwenden:

1. Man überstreicht die Flächen wiederholt mit stark verdünnter Schwefelsäure (1 Teil konzentrierte Schwefelsäure auf 100 Teile Wasser) und bringt nach erfolgtem sorgfältigem Abspülen mit reinem Wasser und vollständiger Austrocknung den Ölfarbenanstrich auf.
2. Nachdem die Flächen sorgfältig mit reinem Wasser abgewaschen sind, werden dieselben nach acht Tagen zweimal mit Leinölfettsäure, welche in Droguenhandlungen zu bekommen ist, getränkt. Sind nach einigen Tagen die Anstriche hart geworden, so kann die Ölfarbe aufgetragen werden.
3. Als vorzügliche Vorbehandlung für den Anstrich kann Wasserglas gelten. Das in den Handel kommende Wasserglas wird mit drei- bis vierfacher Menge Wasser verdünnt. Einige Zeit bevor man den zweiten und dritten Anstrich mit Wasserglaslösung vornimmt, wasche man die Flächen gut mit Wasser ab. Nach dem Trocknen des letzten Anstriches kann der Ölfarbenanstrich beginnen.

Ölfarbenanstrich ist im allgemeinen sehr widerstandsfähig gegen Witterungseinflüsse. Ölfarben werden durch Mischen von Leinölfirnis und Farben, meist Mineralfarben bereitet. Eine Verbesserung erfährt die Farbe durch Zusatz von Bleiweiß und wird die Farbe dadurch deckend. Es ist jedoch zu beachten, daß an Orten, wo Säuren mit einer solchen Farbe in Berührung kommen, oder wo sich Schwefelwasserstoff bildet, Beiweißzusatz sich nicht eignet, da es schwarz wird, z. B. in chemischen Laboratorien und Wohnräumen; an diesen Orten ist Zinkweiß vorteilhafter. Dasselbe kann aber auch nur stellenweise verwendet werden, da es z. B. an Außenseiten von Gebäuden nicht zulässig ist, indem es sich hier in kristallinisches, kohlensaures Zinkoxyd verwandelt, sein Volumen vergrößert und somit den Anstrich zertört. Hans Schurr

Redaktionsschluß: 15. März.



VAL. KRAUS
M.: DORNENKRONE
III. Preis d



LUDW. ENGLER
M.: AD ASTRA
IV. Preis h



LUDW. EBERLE
M.: TOD
IV. Preis a

DIE GRABMALKONKURRENZ

der

Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst.

Vorbemerkung. Jede Ausnutzung der Konkurrenz-Entwürfe, die wir veröffentlichen, ist verboten. Interessenten wollen sich direkt oder durch die Geschäftsstelle, München, Karlstraße 6, an die Urheber der Entwürfe wenden. Sämtliche Entwürfe bleiben Eigentum der Künstler.

Im 5. Heft veröffentlichten wir den Wortlaut des Konkurrenzausschreibens der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst zur Erlangung origineller Entwürfe für einfache christliche Grabdenkmäler, die um einen geringen Betrag hergestellt werden können. Der Erfolg der Konkurrenz ist höchst befriedigend; mehr als 260 Entwürfe, darunter eine Menge trefflicher Arbeiten lief ein. Die Jury traf am 22. März folgende Entscheidung:

Den I Preis erhielt Motto »Jairus« (Alois Miller, Bildh.). II. Preise: a) Motto »Eins« und Gesamtleistung (Jos. Kopp. jr., Bildh.); b) Motto »Stern« und Gesamtleistung (Gg. Walisch, Bildh.). III. Preise; a) Motto »Ruhe« (K. Schellberg, Bildh.); b) Motto »IV K« (Franz Hoser, Bildh.); c) Motto »Pax B« und Gesamtleistung (Joseph Stärk jr., Bildh.); d) Motto »Dornenkrone« (Val. Kraus, Bildh.). IV. Preise: a) Motto »Tod« (Ludw. Eberle, Bildh.); b) Motto »Pax Nr. 3« (Emil Wagner, Bildh.); c) Motto »I B« und Gesamtleistung (Franz Hoser, Bildh.); d) Motto »Amen 15« und Gesamtleistung (Paul Geppert, Arch.); e) Motto »Ewiges Licht« (Val. Kraus, Bildh.); f) Motto »Stein« (J. Frey, Bildh.); g) Motto »Vergänglichkeit« und Gesamtleistung (Ed. Fischer, Bildh.); h) Motto »Ad astra« (Ludw. Engler, Bildh.). Belobungen: Motto »Viereck« (Franz Hoser, Bildh.); »Grau« (Hans Kosenbach, Bildh.); »Schlicht« (Bruno Zötschel, Bildh.); »In cruce salus« (Val. Kraus, Bildh.); »Agnus Dei« (Alois Miller, Bildh.); »Ultrarömisch« (Al. Miller, Bildh.); »Rosen« (Franz Cleve, Bildh.); »Es ist vollbracht« (Alois Miller, Bildh.); »Nur ein Gedanke« (Jos. Faßnacht, Bildh.); »Schmiedeisen« (Paul Ondrusch, Bildh.).

Wir veröffentlichen in diesem Hefte und in den folgenden eine größere Anzahl von Entwürfen mit dem Wunsche, daß den beteiligten Künstlern reichliche Aufträge auf Ausarbeitung und Ausführung ihrer Ideen zugewendet werden möchten. (Vgl. H. III, S. 52, Abb.)

Im nächsten Heft erscheint aus berufener Feder ein Aufsatz über die Grabmal-Konkurrenz.

ZU UNSEREN BILDERN

Mit einer liebenswürdigen Schöpfung des Hanauer Meisters Cornicelius (1825—1898) werden unsere Leser durch die diesmalige Sonderbeilage bekannt. Wie tief seelenvoll und schuldlos, wie so ganz aus einer höheren Welt ist der Blick dieser Augen, wie fein und doch individuell das Antlitz! Frühlinghaft und von edler Zurückhaltung ist das Kolorit; mit breitem, sicherem Pinselzug sind die reinen Formen modelliert. — Georg Cornicelius besuchte zu seiner Ausbildung die in seiner Jugend berühmtesten Kunststätten und ließ sich dann in Hanau nieder, wo er bis zu seinem Tode wirkte.

AUS DEM KUNSTVEREIN MÜNCHEN

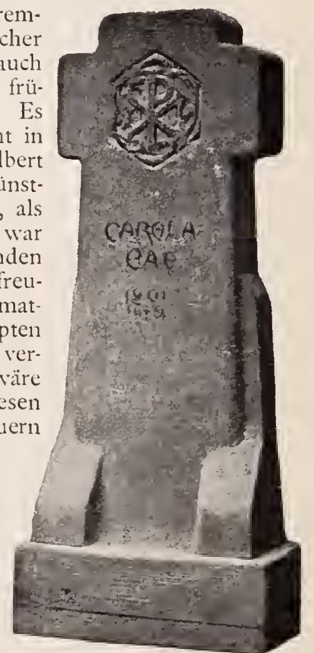
Der Monat Februar brachte verschiedene Überraschungen, aber nicht immer erfreulicher Natur. C. Rohlfs erzeugte einen gelinden Horror durch seine Bestrebungen, in vibrierenden Farbflecken und Strichen Eindrücke aus der Natur lichtvoll darzustellen. Weder Wahrheit noch eine geschmackvolle Dichtung erzielt er durch die Ausschüttung der Farben und durch die ziellosen Pinselstriche, auch leistet er auf jede Modellierung

Verzicht. Mit größerem Interesse konnte man sich den feinen, liebevoll durchgeführten Bildern und Studien Franz Simms zuwenden. Hier sieht man einen Meister schaffen, der eine feine Empfindung besitzt, indem er die verschiedenartigsten Themen in entsprechender Weise löste. In einer eminent sicheren Zeichnung führt er in die uns fremd gewordene Zeit des Empire und vereinigt mit einer diskreten Farbengebung in seinen miniaturartigen Malereien eine Grazie und Vornehmheit, die bewunderungswert ist. — Das größte Ereignis des Monats war die umfangreiche Kollektivausstellung Albert von Kellers. Man kannte diesen neuen Führer der Sezession eigentlich nur in seinen Schöpfungen der letzten Jahre, in denen er oft tiefe Gedanken, mitunter symbolischer und spiritistischer Natur verkörperte; dann aber in den Bildnissen sensibler Frauen, in denen eine Hinneigung zur Hysterie deutlich ausgesprochen war. Albert von Keller ist einer unserer reichstbegabten Künstler und in seinen Jugendwerken, die etwa dreißig Jahre zurückliegen, war er ein echter deutscher Künstler. Man war erstaunt, wenn man die Frühwerke betrachtete, die von einer Frische, einer Unmittelbarkeit nach stofflicher und technischer Richtung hin sprachen. Wenn man heute sieht, wie die jungen Elemente noch immer sich abquälen, um in irgend einen neuen Kurs zu kommen, so möchte man die Arbeiten Kellers vorhalten. Auch heute herrscht die Torheit vor, in die Fußstapfen der Engländer, Schotten oder Franzosen zu treten. Die Auslandsmanier der letzten drei Dezennien hat der deutschen Kunst kolossal geschadet. Freilich wird das wirkliche und echte Talent gern Anregung von außen nehmen; es wird aber diese so innerlich verarbeiten und mit Eigenart durchdringen, daß wieder etwas Neues, Persönliches zum Ausdruck kommt; die meisten jedoch haben es nicht vermocht, das von ausländischer Kunst Erlernte in eine selbständige Sprache zu übersetzen, sie sind manierierte Nachahmer geworden, weil sie die Form nicht mit ihrem Geiste zu erfüllen wußten, weil sie das Fremdartige überhaupt nicht verstanden. Und was liegt uns Deutschen denn näher als unser Dürer, Holbein, Wohlgemuth und all die anderen echt deutschen Meister? Das Zurückgehen auf diese Künstler würde unseren Malern die Augen öffnen, daß man die realistischen und naturalistischen Bestrebungen durchaus nicht aufzugeben braucht; diese sind ja in der alten Kunst enthalten. Betrachtete man von solchen Gesichtspunkten aus die feinen Damenbildnisse Kellers in Schwarz auf Silbergrau oder das entzückende Köpfchen mit der gestickten hellen Haube auf grünem Grund oder endlich die Chopin-Symphonie, so sah man ein, daß in diesen Werken die Ehrlichkeit und die Wahrhaftigkeit der deutschen Kunst unverfälscht ruht, nach der wir uns immer sehnen. Gerade das letzterwähnte Bild war das prächtigste Dokument des Deutschtums, indem gerade die germanischen Eigenschaften am prägnantesten hervortreten in der hingebungsvollen Wiedergabe des Kleinen und Kleinsten. Erstaunlich war es, wie Keller in einem seltenen Farbenschmelz in diskreten, vornehmen und doch wiederum herben Tönen die beiden Frauengestalten vor dem Pianino malte, so daß alles in einem sanft getragenen Rhythmus von Weiß, Blau und Grün, in einem zarten Dämmern untergetaucht erscheint. Das Bild ist aus der Liebe zur Natur, zum trauten, behaglichen Heim entstanden und es wird dadurch auch dem Beschauer lieb. Aus solcher Liebe bis zum bescheidensten Gegenstand, dem Teppich am Boden, den Vasen auf dem Klavier und über das Bild hinausgedacht bis zum Schmetterling und dem bescheidenen Blaublümelein, ist die deutsche Kunst hervorgegangen. — Wäre Keller auf diesen Wegen geblieben, hätte er, unbeirrt um alle Strömungen, festgehalten an seiner ureigensten Natur, wir hätten heute unseren modernen Holbein der deutschen Kunst. Ein paar Bilder weiter und wir sahen Keller die fremde Kunst auf dem Umwege über Frankreich aufnehmen, er ist immer noch eigenartig, er kann eminent viel, wie in dem Bilde der spanischen Tänzerin, in dem einer Märtyrerin, in dem Bildnis einer vornehmen Dame mit ihrem Kind auf dem Schoße, in der »Somnambule«, in dem »Urteil des Paris« und den vielen geistreichen Skizzen zu sehen ist. Es sprach überall ein gewaltiges Können mit einem gewählten Geschmack, der nichts Rohes duldet und in klangvollen, oft rauschenden Farbenakkorden sich auslebte. Man mußte ihn bewundern, aber man konnte seine Kunst nicht mehr so lieben wie in den einfachen, schlichten und herzlichen Weisen, die er in seinen Jugendbildern angeschlagen hat. — In die Zeiten des skrupellosen Anstaunens fremder Kunst und deren sklavischer Nachahmung führte uns auch Ludwig Dill, einer der früheren Führer der Sezession. Es war schade, daß wir nicht in ähnlicher Weise wie bei Albert von Keller die Werke des Künstlers aus seiner früheren Zeit, als er noch Schönleber-Schüler war und dann aus der nachfolgenden in Chioggia, seine farbenfreudigen Bilder schuf, mit den matten, nach schottischen Rezepten hingehauchten Gemälden vergleichen konnte. Sicherlich wäre man höchlichst erstaunt gewesen und hätte zugleich ein Bedauern verspürt, daß es dem reichbegabten Maler einfallen konnte, nach einer bestimmten Schablone Papier und Leinwand so zu bemalen, daß sie einen Schritt weiter Tapeten im wahrsten Sinne des Wortes darstellen. Da hing in demselben Saale eine Landschaft mit einem Dengler vor der Bauernhütte, von dem verstorbe-



Gg. WALISCH
M.: STERN
II. Preis b

FRANZ HOSER
M.: I B.
IV. Preis c



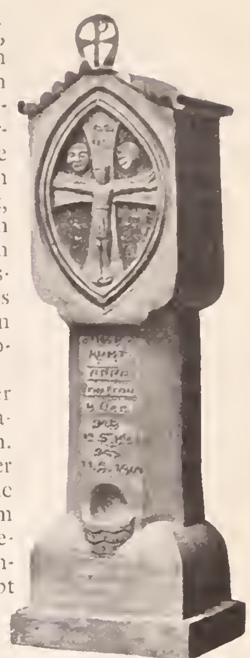
FRANZ HOSER
M.: IV K
III. Preis b



ALOIS MILLER
M.: AGNUS DEI
Belobung



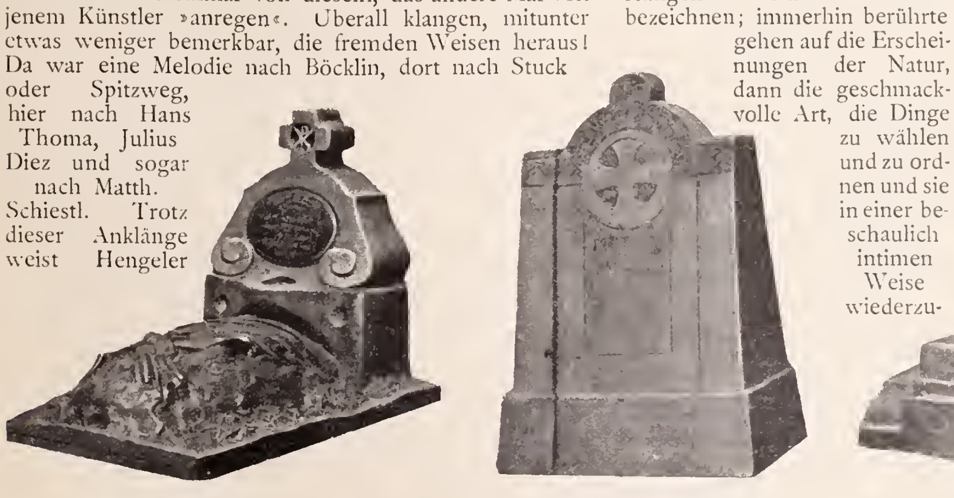
ALOIS MILLER M.: JAIRUS
I. Preis



ALOIS MILLER
M.: ES IST VOLLBRACHT
Belobung

nen Maler Otto Scholderer. Auch dieses Bild war von geringer räumlicher Vertiefung, alle Gegenstände wirkten etwas flach und die Trennung der Lokaltöne war nicht prägnant gegeben. Aber wenn man dieses Bild mit jenen flauen Arbeiten Dills verglich, so sah man bald, mit welch hingebender Liebe Scholderer die Natur umfaßt hatte. Was bei Dill rein äußerliche Manier, war bei Scholderer Naivität, und darin liegt ein wesentlicher Reiz der Kunst. Es berechtigt nun dies Gesagte nicht zu dem Glauben, daß ein jedes Aufnehmen fremder Kunst direkt zu verwerfen sei. Wir haben ja Beispiele in der ganzen Kunstgeschichte, die beweisen, daß die ausländische Kunst auf die heimatliche befruchtend gewirkt hat. Rubens ist z. B. ohne den gewaltigen Einfluß der Italiener gar nicht denkbar, aber er blieb stets im Charakter seines Volkes, und darauf kommt es an, daß der Künstler die Kraft besitzt, trotz aller äußeren Anregungen sich selber treu zu bleiben. — In der letzten Karnevalswoche brachte der humorvolle Zeichner der Fliegenden Blätter, Adolf Hengeler, eine größere Anzahl Studien und kleine, fast aktuell anmutende Gemälde. Hengeler ist, wenn man ihn genauer charakterisieren will, von echtem Münchener Humor beseelt und in seinen Zeichnungen für die »Fliegenden« sogar originell. Diese Originalität, diese Selbständigkeit ist bei den Gemälden weniger bemerkbar. Er versteht es in diesen allzu gut, die Errungenschaften anderer Meister zu verwerten, und läßt sich leicht einmal von diesem, das andere Mal von jenem Künstler »anregen«. Überall klangen, mitunter etwas weniger bemerkbar, die fremden Weisen heraus! Da war eine Melodie nach Böcklin, dort nach Stuck oder Spitzweg, hier nach Hans Thoma, Julius Diez und sogar nach Matth. Schiestl. Trotz dieser Anklänge weist Hengeler auch Eigenartiges auf, insbesondere sprachen die kleineren Arbeiten sehr an ob ihrer liebenswürdigen Art der Darstellung, in der diese reizenden Idyllen, denn solche sind es zumeist, gegeben waren. Auch nahm Hengeler durch die rein technische Ausführung ein besonderes Interesse für sich in Anspruch, da die romantisch-biedermaierischen Stoffe in der leuchtenden Temperatechnik gemalt waren. Durch diese konnte er seine Vorliebe für starke Farben auch am besten aussprechen. Blumengärten, belebt mit Amoretten, lustwandelnden Menschen, Kindern, Blumenmännern; blühende Wiesen, das sind seine Lieblingsthemen. Blumen fehlen nie, und sie gaben auch den Schöpfungen den besonderen Reiz, trotz der vielfachen Überladung, welche Hengeler in den paradiesisch erscheinenden Gärten anwandte. Eines der besten Bilder war das an Hans Thoma erinnernde Liebespaar auf einer Anhöhe, hinabblickend in das weit gedehnte Land. In dem Bilde eines am Gängelband geführten Hirschmenschen lehnte sich Hengeler wohl gar zu sehr an Meister Stuck an.

Im Gegensatze zum Monat Februar brachte der März wenig Überraschungen, aber immerhin des Interessanten genug. Zumal kam die gute alte Münchener Kunst, die noch im Zusammenhang mit alter Kunsttradition steht, in recht guten Kollektionen zur Geltung. Die beiden großen Nachlässe der Maler G. Dehn und Aug. Seidel waren die Vorläufer. Gerade als hochkünstlerische Leistungen konnte man die Werke dieser beiden Maler nicht bezeichnen; immerhin berührte schon das liebevolle Eingehen auf die Erscheinungen der Natur, dann die geschmackvolle Art, die Dinge zu wählen und zu ordnen und sie in einer beschaulich intimen Weise wiederzu-



EMIL WAGNER
M.: PAX Nr. 3
IV. Preis b

FRANZ CLEVE
M.: ROSEN
Belobung



K. SCHELLBERG
M.: RUHE
III. Preis a

geben, sympathisch. Bei Aug. Seidel wurde man sogar in romantisch klassische Gefilde geführt und konnte man den Einfluß des genialen Rottmann in all den Studien deutlich verfolgen. Gewaltige und packende Stimmungen in der Natur hatte Seidel mit ein paar Pinselzügen festgehalten und dabei eine Technik erzielt, die an die Fontainebleauer erinnerte. Viel höher stand aber der Nachlaß des kürzlich verstorbenen Tiermalers Braith. Man war erstaunt bei Betrachtung der reichhaltigen, fast übergroßen Fülle der Werke über das eminente Können, die Schulung, den feinen Geschmack, welche in Altmünchener Kunst herrschten. Deutlich konnte man verfolgen, wie der Maler versucht hatte, das Tier mit den schärfsten charakteristischen Merkmalen der Rasse, der Gattung, ja bis zur Individualität wiederzugeben, voll von Leben, Bewegung, Natürlichkeit, vom Knochenbau und der Muskulatur bis zur Struktur des Felles und der Haut. Aber diese rein formale Durchbildung genügte dem Künstler nicht, er verstand es auch mit einer erstaunlichen Meisterschaft, die breitknochigen Stiere und Kühe sowohl, als all die anderen bukolischen Scharen in die sie umgebende Natur, in die Landschaft, so organisch einzugliedern, daß sie selber wie ein Stück zugehöriger Natur erschienen. Die ganze malerische Behandlung war von wohltuender Breite und das Kolorit von erstaunlicher Reichhaltigkeit der Töne und trotzdem summarisch zusammengehalten. Von all jenen Qualitäten haben die neueren Künstler, wie wir sie auf der Frühjahrsausstellung der Sezession sehen konnten, wenig, und was sie dafür einsetzen wollen, Luft und Licht, das wird übertrieben bis zur Einseitigkeit, die ja stets der Wahrhaftigkeit widerspricht. Hier an der alten Münchener Kunst, welche die guten Traditionen der Vorfahren aufnahm und auf diesen weiterbaute, könnten die Jüngeren lernen, daß es in erster Linie immer und immer wieder auf die Form ankommt, und daß man, ohne die malerischen Qualitäten einzubüßen, beides vereinigen kann. Eines der vorzüglichsten Werke war das große Bild zweier Kühe, welche zur Tränke schreiten. Fast monumental wirkte die gesamte Erscheinung in Konzeption und Malerei. Von eigenartigem, prickelndem Farbenreiz war besonders ein Ziegenbild mit lagerndem Hirtenbuben. Unter den jüngeren, aufstrebenden Talenten interessierten in erster Linie die einfachen, schlichten Weisen, welche Rud. Sieck in seinen fast primitiv zu nennenden Landschaften anschlug. Es schien fast, als ob der glücklich veranlagte Künstler, der mit kindlich-naiven Augen die Natur anschaute und sie mit anspruchslosen Mitteln wiedergab, entweder vom Kunstgewerbe ausgegangen, oder als Autodidakt, fern von dem nervösen Treiben und Ringen der Großstadt, seine entzückenden Bilder geschaffen hätte. Hier ruhte ein Teil jener unverdorbenen Kunst, die auch den Mut hat, naiv zu sein. Der eigenartige Zug zum Stil, der vorzugsweise in den Bäumen und Blumen zur Geltung kam, ist das, was wir wieder kultiviert sehen möchten, im Gegensatze zu den wüsten Farbenorgien, die ohne Zeichnung und Form, uns fast auf Schritt und Tritt verfolgen. Von sonstigen Künstlern, die in ihrer Art charakteristische Arbeiten brachten, sind G. v. Canal, P. P. Müller, Th. Meyer-Basel, Otto Strützel und Alfred Bachmann, dessen Studiengebiet in den arktischen Zonen liegt, zu nennen.

Franz Wolter

GALERIE HEINEMANN

Die Galerie Heinemann in München hat in dem neben der Galerie befindlichen Haus der München-Aachener Versicherungsgesellschaft in dem ersten Stockwerk neue vornehme Ausstellungsräume geschaffen, in denen man Kunst in Muße und Ruhe genießen kann. Neben einer Fülle von einheimischen und ausländischen Werken fallen in dem neuen Raume einige Kollektionen besonders auf. Max Kuschel, ein stark dekoratives Talent, dem nur große Wandflächen zu Gebot stehen sollten, um seine Kunst entfalten zu können, bringt eine Menge Bilder und Skizzen, die von einer großen Phantasie zeugen. Die oberflächlichen Beschauer vermuten in seinen Werken Abhängigkeit von Böcklin; es ist dies aber nur scheinbar und durch die Themata, welche Kuschel wählt, zu erklären. Der Maler verfügt über so viel Eigenes, Persönliches, daß man von einer Nachahmung nicht reden darf. Bei ihm herrscht das farbige, dekorative Element, die Ausschmückung der Fläche mit Farben, die Belebung derselben in wohlabgewogenem Rhythmus; vor und von diesen Absichten aus ist Kuschels Kunst zu betrachten. — F. Gino Parin ist mit einer Serie Porträts vertreten, die einen bedeutenden Fortschritt seit seinem letzten Auftreten bekunden. Er hat sich eine breitere, flächigere Malweise angeeignet, was namentlich in einigen Herrenbildnissen, wie auch in dem hübschen Bild der Gattin des Künstlers erkennbar ist. Anklänge an die Leibl-Technik treten hervor und ist dies nur zu begrüßen, denn Anknüpfungen an solch gute Traditionen sind immer von Erfolg begleitet. — In die Kollektion der »Breisgauer Fünfer« bringt der Landschafter Dischler einen frischeren Zug hinein; namentlich sind seine winterlichen Motive anerkennenswerte Leistungen. — Die Dresdener Malerin Hedwig Rumpelt scheint unter dem Einflusse Kuehls zu stehen, weiss aber mit seltener Liebe zur Kunst und einem gut entwickelten Farbengeschmack den einfachsten Motiven aus Sachsens Hauptstadt, den kleinen Gassen und Hofwinkeln intime Reize zu entlocken. — Graf Tassilo-Almasy ist Eklektiker und interessiert als solcher weniger. Einige Anläufe zu selbständigem Schaffen sind in den Landschaften, die der ungarischen Ebene entnommen zu sein scheinen, erkennbar, aber nur in so geringem Grade, daß von einer höheren Bedeutung, welche auf ein tüchtiges Talent schließen lassen würde, keine Rede sein kann.



PAUL GEPPERT
M.: AMEN 15

In der Galerie Heinemann (München) gelangte ferner eine größere Serie Gemälde englischer Meister des 18. Jahrhunderts zur Ausstellung. Die Sammlung, aus dem Besitze des Kunsthändlers Ch. Sedelmeyer in Paris, enthält zwar die besten Namen jener vielbegehrten und höchstbezahlten Maler jenseits des Kanals, aber man ist nicht wenig enttäuscht über die geringen Qualitäten, welche vorhanden sind. Denkt man an die herrlichen Schöpfungen, die in London, sowohl im staatlichen als Privatbesitz sich befinden, so erkennt man kaum die Gainsborough, Reynolds, Lawrence, Romney, Raeburn wieder. Von Gainsborough ist nur ein Schimmer seines Könnens und seiner Auffassung in einem ziemlich verwaschenen, hell gelblichgrauen Bildnis der Miß

Boone vorhanden. Reynolds, der die Errungenschaften der alten Italiener und Niederländer des 16. Jahrhunderts trefflich zu verwerten wußte, ist ebenfalls nur schwach vertreten. Am charakteristischsten ist noch das Bildnis eines älteren Herrn in Perücke und graubläulichem Rocke. — Man machte und macht auch jetzt noch zu viel Wesens aus diesen englischen Bildnismalern. Zweifellos sind sie tüchtige Meister, welche der englischen Kunst von der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert ihr eigenartiges Gepräge verleihen. Aber sind denn unsere deutschen Künstler aus derselben Zeit vielleicht geringer? Man hänge nur einmal eines der Bildnisse des Dresdeners Anton Graff in diese fremdländische Kollektion, und man würde staunen über die deutsche Kunst des 18. Jahrhunderts. Und dann möge man sich auch an den Münchener Johann Edlinger erinnern, der in schlichter, bürgerlicher Weise und mit einem eminenten Können seine vornehmen, hochkünstlerischen Bildnisse schuf. Beide Meister sind den vielgepriesenen Engländern ihrer Zeit mindestens ebenbürtig, werden aber jenen gegenüber viel zu sehr unterschätzt.

F. Wolter

DIE XXXII. JAHRESAUSSTELLUNG IM WIENER KÜNSTLERHAUSE

Wie alljährlich, so eröffnete auch heuer wieder am 11. März der Kaiser die Jahresausstellung im Künstlerhaus. Die Ausstellung ist reich, aber nicht übermäßig beschickt. Von Ausländern erschienen die Karlsruher mit dem bekannten Koloristen Ferdinand Keller an der Spitze; von ihm die edle »Pieta« und der köstliche »Froschkönig«. Gute Bildnisse bringt Otto Propheter, unzweifelhaft ein Schüler Kellers. Manuel Wielandt mit farbenprächtigen Landschaften aus Capri, Wilhelm Nagel, Moest, Groh beweisen die Tüchtigkeit der Karlsruher Schule. Ganz abenteuerlich mutet uns der Sachse Sascha Schneider an. Seine Kompositionen auf großen Leinwandflächen sind uns ohne Kommentar unverständlich. Harte Zeichnung und eine oft noch härtere Farbengebung sind ihm eigentümlich. Mit einer vorzüglichen Durchbildung der zahlreichen Physiognomien fesselt uns Eduard von Gebhardt in seiner »Bergpredigt«. Auch der Düsseldorfer Peter Janssen liefert sehr Gutes mit seinem Ölgemälde »Mein Joch ist sanft und meine Last ist leicht«. Als einen gedankenreichen, empfindungsvollen Künstler lernen wir den Polen Josef von Mencina-Krzesz kennen in seinem »Jesuskindestraum« mit seinem Lichteffekt und ausdrucksvollen Antlitzen der heiligen Familie. Sonst ist vom Auslande nur Spanien, England und leider nur ein bißchen Frankreich vertreten. Von einheimischen Künstlern seien genannt Angeli, Adams, Joanovits, Stauffer, Pochwalski, Veith, Wilda, Kienzl, Baron Merode, Zewy, Duxa und die Landschaftsmaler Robert Ruß, Darnaut, August Schaeffer und Robert Scheffer, Tomec, Sturm, Zetsche und andere mehr. Auch die Plastik ist hervorragend vertreten mit Kaan, Camour, Grünhut, Theodor Charlemont, Kassin, Fr. H. Pawlik, Cižek, Pohl, Paul du Bois, Richard Kauffungen, Rathausky, Edmund von Hofmann, dem Münchner Gasteiger.

Wir kommen in einem der nächsten Hefte noch auf diese hochinteressante Ausstellung zu sprechen.

Wien — Karl Hartmann

RUDOLF RITTER VON ALT

Am 12. März verlor Österreich seinen Menzel. Der Altmeister der Wiener Künstler ist heimgegangen. Der Nestor der Aquarellisten ist nicht mehr. Am 28. August 1812 als älterer Sohn des Landschaftsmalers Jakob Alt geboren, gewann er in seinem Vater einen tüchtigen Meister, mit dem er auch 1828 bis 1833 ganz Italien, die Schweiz, die Krim und die österreichischen Kronländer bereiste. Vielfach von seinem Kaiser ausgezeichnet, erhielt er den Professorentitel 1879. Schon 1874 hatte ihn die Künstlergenossenschaft zu ihrem Vorstand gewählt.

1886 wurde er Vorstand des Aquarellisten-Klubs. Alt schloß sich bei ihrer Gründung der »Sezession« an, die ihn zu ihrem Ehrenpräsidenten ernannte.

Alts Lebenswerk umfaßt fast ein Jahrhundert österreichischer Malerei. Der Besuch Venedigs mit seinem Vater erweckte in ihm die Liebe zu Architekturstücken, die bald seine Spezialität wurden und in denen Kenner nicht genug die meisterhafte Perspektive und die ausgezeichnete Wahl volkstümlicher Staffagen zu schätzen wissen. Ohne den großen Blick für das Ganze zu verlieren, brachte er Kleinigkeiten und Details hervor. So ward er bald Meister der Architekturmalerei. Virtuos beherrschte Alt die Perspektive. Je schwieriger sie war, desto leichter und sicherer löste sie Alt. Wien verlor in Alt seinen größten Schilderer. Alt- und Neu-Wien verherrlichte Alt mit der Liebe eines treuen Sohnes seiner Vaterstadt. Das Wahrzeichen Wiens, den Stephansdom, hat Alt auf zahllosen Blättern festgehalten. Eine besondere Neigung zeigte Alt für das Malen von Interieurs. Je reicher und farbenprächtiger das zu malende Gemach ausgestattet war, desto lieber schilderte es Alt. Sein berühmtestes Bild dieser Art ist »Makarts Atelier«, das sich im Museum der Stadt Wien befindet.

Nun ist der Meister heimgegangen. Die Welt und insbesondere Österreich hat einen der größten Künstler verloren!

Wien — K. H.

CONSTANTIN MEUNIER †

Der »Plastiker der Arbeit«, der berühmteste belgische Bildhauer Constantin Meunier ist am 4. April im Alter von 74 Jahren gestorben.

Seine Jünglings- und Mannesjahre waren nur die Vorbereitungszeit für die Werke seiner letzten Lebensepoche. Erst spät, nachdem er als junger Mann sich religiösen Stoffen zugewandt, in den späteren Mannesjahren vor allem den Arbeiter bildlich dargestellt, kehrt er, der schon als Jüngling sich mit der Plastik befaßt,



JOS. KOPP Jr. — M.: EINS

II. Preis a

wieder zu dieser zurück. Von der Antike, die ihn schon als Kunstjünger begeistert hatte, kommt er auf dem Wege über die moderne bildliche Darstellung zur plastischen Moderne.

Für seine neue Schaffensart waren beide, die Antike sowohl wie die Armeleut'-Malerei, bei der ihn Millet beeinflußt hatte, von höchster Wichtigkeit. Der starre Bann, der für ihn über der Formenschönheit der Antike lag, wurde erst durch das Studium des Arbeiters für seine Bilder gelöst. Durch sie erhält er ein Sujet, das in sich genug Anhaltspunkte zur plastischen Darstellung bietet. Und auf einmal kann er »in Plastiken« das sagen, was er schon lange bildlich hätte sagen wollen, er findet die richtige Formensprache, er findet für sein Empfinden den richtigen Ausdruck, und dadurch kommt erst in die bis dahin für ihn tote Plastik das richtige Leben, die Ungezwungenheit der Bewegung.

Vielleicht hat Meunier überhaupt in der Plastik die richtigste Form zur Darstellung des Arbeiters gefunden. Denn der moderne »Athlet«, der dem Ringer, Diskoswerfer, Wettläufer der Antike gleichkommt, ist unser Arbeiter. Nur er besitzt heute jene Muskelkraft und Muskelanspannung, die diese im Altertum besaßen. Der Körper der übrigen Menschen, es sei denn, daß er durch fortgesetzte Sportübungen die gleiche Muskelbildung aufweist, ist plastisch wertlos.

Unsere Sitten schließen eine sinnfällige Darstellung des Nackten fast ganz aus. Das moderne Gewand ist zur bildhauerischen Darstellung ungeeignet. Hier nun liegt Meuniers zweiter Erfolg. Er wählt sich zur plastischen Darstellung eine Gruppe von Menschen, die nicht nur dank ihrer Muskelarbeit sich zur nackten Darstellung eignen, und deren Beschäftigung eine teilweise Entblössung des Körpers sinnfällig erscheinen läßt, sondern deren Gewandung auch eine stilvolle plastische Darstellung zuläßt. Auch durch den stumpfen, düsteren Ton der Bronzen kommt er auf dem Wege der Farbenstimmung dem Vorwurf, dem rußgeschwärzten Arbeiter, im Gesamtkolorit ziemlich nahe. So wirkt hier außer den Linien der Statue auch noch der Ton derselben zur Hebung der Wirkung mit.

Ein weiteres Moment, das wohl mehr den Erfolg seines Schaffens als dessen Wert beeinflußt, ist die Aktualität des Sujets seiner Plastiken. Der siegesfrohe, erfolgreiche, mit Lebensgütern gesegnete Held hat in allen Sparten der Kunst dem »duldenden« Helden Platz machen müssen.

Das Mitgefühl und Verständnis für den Arbeiter ist größer geworden als die Begeisterung für den Feldherrn und Entdecker. Die Darstellung der Massen, das Beleben derselben, die anderen Kunstzweigen längst gelungen, war der Plastik bis jetzt vorenthalten und darum verzichtete sie auch auf die einzelnen aus diesen Massen. Meunier greift den einzelnen als Repräsentanten der Masse heraus und legt ihm in Ausdruck und Bewegung die Leistungen und die Gedanken der Massen unter. Er schafft zuerst in neuerer Zeit plastisch »den« Arbeiter, nicht »einen« Arbeiter.

Er stellt in ihm nicht nur die Kraft dar, er stilisiert diese Kraft er zeigt uns nicht nur seine Muskeln, nicht nur das Formelle, den »Akt« an ihm, er bringt in seinen Zügen eine Idee zum Ausdruck. Die Diskuswerfer, die Kugelschwinger sind nur als Objekte zur Formendarstellung da, ihre einzige Wirkung ist die der Linie. Meuniers Arbeiter bringt eine Idee zum Ausdruck, er ist nicht das »Last- und Arbeitstier«, er ist der arbeitende Mensch, die arbeitende Menschheit, der Träger und Grundpfeiler der Industrie! Vergleiche man die lastentragenden mächtigen, säulenartigen Karyatiden und die muffigen immer ein bißchen verärgerten, gigantischen Atlanten, auf deren Schultern auch schwere Lasten ruhen, mit den kleinen, oft kaum zwei Spannen hohen Plastiken Meuniers, und man wird sich dessen Bedeutung klar werden. Dort gekünstelte Natur, künstlich eingefügte Lasten, ins Enorme geschwellte, massige Glieder, und hier echte, nur leise stilisierte und idealisierte Wirklichkeit, von notwendiger Arbeit gekrümmte Rücken, sehnige, aber doch hagere Glieder. So gebührt Meunier doch trotz der Einseitigkeit seines Sujets der rascherworbene Ruhm als des besten modernen Plastikers der letzten Jahre, weil er damit in dreifacher Beziehung die Befreiung von altem starrem Zwang vollzog, ohne auf die Formensprache der Antike ganz zu verzichten. Er fand durch die Behandlung dieses neuen plastischen Sujets erstens eine neue sinnfällige tiefere Behandlung des Nackten, zweitens ein belebte, künstlerisch wirksame Darstellung des modernen Gewandes und drittens den Träger und Repräsentanten für große moderne weltbewegende Ideen. Er fand für den Arbeiter, für dessen Tagewerk, dessen soziale Stellung eine künstlerische Form. — Vielleicht ist es uns vergönnt, später ausführlich auf sein Schaffen unter Beigabe von Illustrationen hinzuweisen.

München Carl Conte Scapinelli



ED. FISCHER M.: VERGÄNGLICHKEIT
IV. Preis g

KONKURRENZ-AUSSCHREIBEN

Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst veranstaltet gegenwärtig drei Konkurrenzen und zwar:

1) unter sämtlichen Künstlern zur Erlangung von Entwürfen für einen neuen Umschlag der Zeitschrift »Die christliche Kunst«;

2) unter den der Gesellschaft angehörigen Künstlern zur Erlangung von Plänen für einen neuen Hochaltar in Stadtsteinach;

3) unter sämtlichen Architekten zur Erlangung von Projekten für eine neue Pfarrkirche in Milbertshofen bei München.

Wir geben nachstehend den Wortlaut der beiden ersten Ausschreiben und werden im nächsten Heft das Konkurrenz-Ausschreiben für Milbertshofen nachholen.

I. Konkurrenz für ein Titelblatt der Zeitschrift »Die christliche Kunst«.

Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst. Konkurrenz-Ausschreiben. Seit 1. Oktober 1904

erscheint »Die christliche Kunst«, eine reich illustrierte »Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und der Kunstwissenschaft sowie für das gesamte Kunstleben«. Diese Zeitschrift findet nach Inhalt und Ausstattung warme Anerkennung.

Es besteht die Absicht, die Monatshefte mit Beginn des 2. Jahrgangs mit einem neuen Umschlag auszustatten. Zur Erlangung von Entwürfen für ein geeignetes Titelblatt schreibt die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst hiermit eine allgemeine Konkurrenz aus.

Die Zeitschrift hält im künstlerischen Schaffen den christlichen Standpunkt aufrecht. Demgemäß wendet sie ihre besondere Sorgfalt der neuen und alten religiösen Kunst für Kirche, Haus und Öffentlichkeit zu; sie zieht aber auch alle jene tüchtigen profanen Kunstleistungen heran, welche den Forderungen des christlichen Glaubens und Lebens nicht widerstreiten. Sie will die Werke der Künstler, und zwar ganz besonders jene der lebenden Meister, den Kunstfreunden in Wort und Bild übermitteln und das Verlangen nach edlem Kunstgenuß sowie das Bewußtsein von der hohen Kulturaufgabe einer guten Kunst allseitig heben.

Diese Aufgabe der Zeitschrift »Die christliche Kunst« soll auf dem Titelblatt durch irgend eine figürliche oder ornamentale Darstellung veranschaulicht werden, wobei dem Künstler sowohl hinsichtlich des Gedankens als auch in der künstlerischen Gestaltung desselben volle Freiheit gelassen ist.

Zu beachten ist ferner folgendes:

1. Die Umschlagdecke, deren Größe und Text aus beigeschlossenem Muster ersichtlich ist, wird in einer Farbe gedruckt. Der vom Künstler ins Auge gefaßte Ton des Umschlags beziehungsweise der Zeichnung ist anzugeben. Die Eingliederung des Textes steht im Belieben des Künstlers.

2. Die Entwürfe sind ungefähr in doppelter Größe des Heftumschlages zu halten.

3. Die Einsendungen sind bis 1. Juli lfd. Js. an die Geschäftsstelle in München (Karlstraße 6) zu richten.

4. Den mit Motto versehenen Entwürfen sind in verschlossenem Kuvert, das außen das gleiche Motto tragen soll, Name und Adresse des Einsenders beizufügen sowie auch die Kosten der Ausführung des Entwurfes.

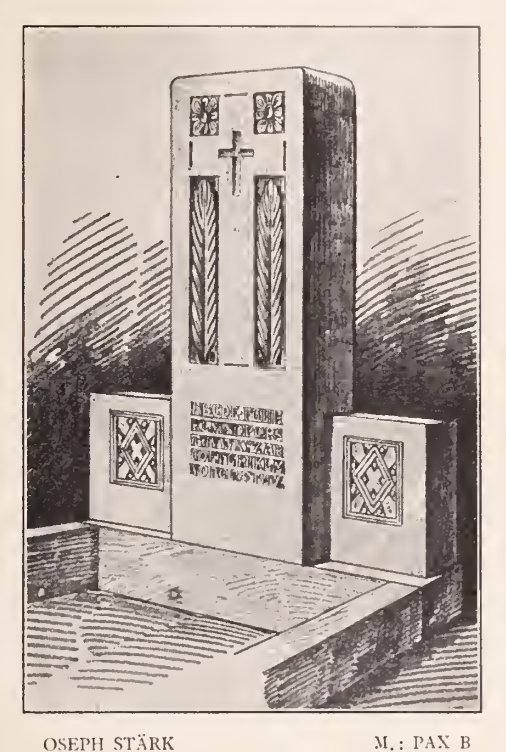
5. Die Auswahl geschieht durch die Jury der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, welche über folgende Preise bestimmen wird: Erster Preis zu 300 M., zweiter Preis zu 200 M., dritter Preis zu 100 M. — Der Jury bleibt es überlassen, die Beträge auch anders zu zerlegen und eine andere Zahl der Preise zu bestimmen.

6. Die prämiierten Entwürfe werden Eigentum der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, welche sich mit den Künstlern ins Benehmen setzen wird.

II. Konkurrenz für einen Hochaltar

Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst. Wettbewerb zur Gewinnung von Entwürfen für die innere Ausstattung der katholischen Pfarrkirche zu Stadtsteinach in der Oberpfalz, zunächst für einen neuen Hochaltar daselbst.

1. Die Pfarrkirche zu Stadtsteinach ist an Stelle und nach dem Vorbilde der 1901 abgebrannten Kirche im Barockstil wieder aufgebaut worden. Über die vor dem Brande bestandene innere Ausstattung gibt eine beiliegende Abbildung Auskunft. Im Innern ist bisher außer der im anliegenden Plan gezeichneten Pilasterteilung der Wände und außer der Orgelbrüstung keinerlei Dekoration hergestellt. Nun handelt es sich um weitere Dekoration der Gewölbe und Wände sowie um Beschaffung der inneren Einrichtungsstücke: Altäre, Kanzel, Stuhlwerk etc. Die neue Ausstattung kann sich dem Stil der Kirche anschließen; jedoch können auch freiere Bestrebungen in derselben zur Geltung kommen. Romanisierende oder andere mittelalterliche Anklänge erscheinen jedoch hier ausgeschlossen. Um einen oder mehrere für diese Aufgabe geeignete Künstler zu gewinnen, wird hiermit unter den Mitgliedern der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst ein Wettbewerb ausgeschrieben, und zwar soll das Objekt desselben der Entwurf des Hochaltares bilden.



OSEPH STÄRK M.: PAX B

III. Preis c

2. Die Mensa des Altares ist in Stein herzustellen, das Material für den Aufbau sowie alle weiteren Dispositionen desselben sind freigestellt. Die Entwürfe sind entweder als Zeichnungen oder als plastische Entwürfe im Maßstabe 1:20 bis zum 30. Juni, abends 6 Uhr, franko an die »Geschäftsstelle der Gesellschaft in München, Karlstraße 6«, einzureichen und mit einem Motto zu versehen. Ein verschlossenes mit dem gleichen Motto versehenes Kuvert, welches den Namen und die Adresse des Verfertigers enthält, ist beizufügen, ebenso ist ein Kostenanschlag und Erläuterungsbericht verlangt. Die Kosten des Hochaltars sollen den Betrag von 8000 M. nicht überschreiten. Die Kirche hat den hl. Michael zum Patron, worauf event. bei Wahl und Anordnung des plastischen oder malerischen Schmuckes geachtet werden wolle.

3. Nicht unerwünscht ist unter Benutzung der beiliegenden Planzeichnungen eine Entwurfsskizze über die Gesamtausstattung in kleinem Maßstabe; doch hat die Beigabe oder Unterlassung einer solchen Skizze auf die Entscheidung keinerlei Einfluß.

4. Als Preisgericht fungiert die Jury der Gesellschaft unter Zuziehung des Herrn Professors Schmitz, als Erbauers der Kirche, oder eines anderen den letzteren vertretenden Künstlers, sowie des Herrn Stadtpfarrers Schmitt von Stadtsteinach, als Vorstands der Kirchenverwaltung.

5. Für Preise steht der Jury der Betrag von 500 M. zur Verfügung, dessen Teilung in einen ersten Preis von 250 M., zweiten Preis von 150 M. und dritten Preis von 100 M. beabsichtigt ist. Jedoch ist der Jury je nach der künstlerischen Qualität der Arbeiten auch eine anderweitige Abstufung freigestellt.

6. Die preisgekrönten Entwürfe verbleiben Eigentum

der Urheber, jedoch behält sich die Gesellschaft das Recht der erstmaligen Veröffentlichung vor. Eine öffentliche Ausstellung aller Entwürfe findet in den ersten Wochen nach dem stattgehabten Urteile der Jury in den Ausstellungsräumen der Gesellschaft für christliche Kunst in München, Karlstr. 6, statt.

7. Eine Verpflichtung zur Übertragung der Ausstattung im ganzen oder im einzelnen an einen der preisgekrönten Bewerber wird von der Kirchenverwaltung nicht übernommen

BÜCHER- UND ZEITSCHRIFTENSCHAU

Kaufmann, Carl Maria, Handbuch der christlichen Archäologie. Mit 239 Illustrationen. (Wissenschaftliche Handbibliothek.) XVIII und 632 Seiten. Gr. 8. br. M. 11.—, geb. M 12.20. Verlag von Ferdinand Schöningh-Paderborn. Besprechung folgt in einem der nächsten Hefte.

Kind und Kunst. Monatsschrift zur Förderung der Bestrebungen für die Pflege der »Kunst im Leben des Kindes«. Herausgeber Hofrat Alex. Koch in Darmstadt.

Auch in den letzterschienenen Heften (4—7) schreitet die Zeitschrift auf ihrem Wege rüstig weiter. Den Inhalt bilden ausführliche und kürzere Abhandlungen, wie: Das Kind in der modernen Malerei (W. Michel-München), Die Erziehung des Kindes zum künstlerischen Sehen (Prof. Dr. Claus-Stettin), Primitive Kunst aus der Kindheit der Völker (H. Looschen-Berlin), Der Ausgangspunkt der künstlerischen Erziehung (K. Muthesius-Weimar), Kunst in einer schwedischen Schule (S. Charl. v. Sell) u. v. a. Daneben werden wir über manche praktische Bestrebungen und deren Erfolge auf dem Gebiete der Kunsterziehung unterrichtet, so über künstlerisches Spielzeug, über Heimatkunde im Spielzeug, über Kinderzimmer, über freie Zeichnungen von Schülern (»Aus dem Skizzenbuch eines Quintaners«, »Die Ernte in Skizzen und Studien von Schülern eines sächs. Lehrerseminars«, »Zur Entwicklung des Auges«) mit Wiedergabe der betreffenden, kunstpädagogisch sehr interessanten Zeichnungen. Den Neuerscheinungen auf dem Gebiete der Kunsterziehung wendet die Redaktion fortwährend ihr Augenmerk zu; auch das Ausland ist berücksichtigt. Der Bilderschmuck in den vorliegenden Heften ist trefflich. In der Abteilung »Kinderwelt« treffen wir wieder auf eine reiche Auswahl von Märchen, von denen besonders das russische »Die Froschkönigin«, das dänische »Die Anemonen« und das treuherzige »Wie das Konrädchen die Frau Sonne besuchte« hervorgehoben seien, sowie Kindergedichte, freilich nicht alle gleich gelungen. Es ist eben wahr, was Julius Leisching (im 7. Heft) sagt: »Kann man schon an sich kein Künstler werden, sondern muß es sein von der Wiege an, so muß erst recht geboren werden, wer für Kinder schaffen will. Wie wenige können es. Wie vielen ist es versagt, in der Kindesseele zu lesen, ihre Leiden und Freuden zu teilen, ihnen Genosse zu sein, ihre Gedanken auf die rechte Fährte zu bringen«. Wir halten darum den Gedanken des Herausgebers, Preise zur Erlangung gediegener Beiträge auszuschreiben, für sehr glücklich; hier kann dann das Viele geprüft und das Beste behalten werden. Zum Schlusse sei übrigens noch beigefügt, daß wir von unserm Standpunkte aus nicht mit allem, was »Kind und Kunst« bringt, einverstanden sind. So hat uns in Heft 7 (im Artikel »Kunst in der Schule in Ungarn«) die Ansicht frappiert, daß der konfessionelle Charakter der Präparandenanstalten ungünstig für die Ausbildung der Lehrer in der künstlerischen Erziehung sei. Die Religion hat doch, wo sie als bestimmtes Bekenntnis sichtbar vor Augen trat, überall und allezeit den Künsten die edelsten Stoffe geboten, und wenn als Hauptforderung der künstlerischen Erziehung gilt, »die produktiven Kräfte zu wecken und zu pflegen, Kräfte zu bilden, die wertvoll sind, weil sie Werte schaffen können«, so wird doch keine Konfession dagegen sein; denn die als richtig erkannten pädagogischen Grundsätze gelten auch für die religiöse Erziehung des Menschen. E. G.

Ausführliche Behandlung dieser Rubrik im 9. Heft.

PRAKTISCHE WINKE

BEANTWORTUNG VON ANFRAGEN

Herrn U. in S. — »Was bedeutet der Ausdruck ‚Sezessionist‘? Was will und bezweckt die Gruppe, die sich Sezession nennt?«

Während Mitte des 19. Jahrhunderts noch eine Studienreise nach Italien für jeden deutschen Kunstjünger als unerläßlich gehalten wurde, hatte die französische Schule mit allen Traditionen gebrochen und sich im engsten Anschluß an die Natur eine ungeahnte Erweiterung der künstlerischen Darstellungsmittel errungen. Piloty und Ramberg verstanden es noch, die deutsche Eigenart mit den Fortschritten der französischen Schule zu verbinden, aber ihre Nachfolger an der Münchener Akademie wandelten wieder die Pfade der älteren nie ganz unterbrochenen Tradition. Infolgedessen gehorchte jeder Kunstjünger, dessen Verhältnisse es nur einigermaßen erlaubten, dem Zug nach dem Westen.

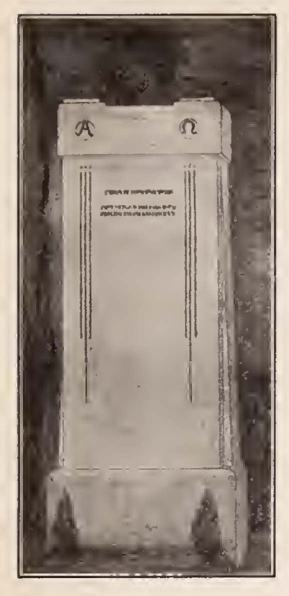
Die Kunstanschauungen der Münchener und Pariser Schule gingen aber zu weit auseinander, um ein friedliches Nebeneinanderleben ihrer Anhänger in der einen, von der Künstler-Genossenschaft geleiteten Ausstellung Münchens zu ermöglichen. Weil ein Kompromiß damals nicht geschlossen werden konnte, trennte sich die »moderne« Kunst von der alten. Es entstand durch Austritt der »Modernen« aus der »Genossenschaft« und ihren gleichzeitigen Zusammenschluß zu einer selbständigen Organisation die »Sezession«. Da sich jedoch die Anhänger der streng naturalistischen Schule in zu geringer Anzahl befanden, um künstlerisch und finanziell durchdringen zu können, erweiterten sie ihr ursprüngliches Programm und gewährten »allen rein künstlerischen Bestrebungen« Raum in ihrem neuen Ausstellungsgebäude. Die »Sezession« trennte sich von der »Münchener Künstlergenossenschaft« am 19. April 1892, stellte aber in der VI. Internationalen Kunstausstellung 1892 noch im östlichen Trakt des Glaspalastes in eigenen Sälen mit eigener Jury aus. Im Jahre 1893 veranstaltete dieselbe ihre erste Ausstellung in einem provisorischen Gebäude in der Prinzregentenstraße zu München. Auch bei der VII. Internationalen Ausstellung wirkte die »Sezession« mit der »Genossenschaft« zusammen, hatte aber ihre eigene Aufnahmejury. Ihre Jahresausstellungen hält die »Sezession« seit 1898 im kgl. Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz ab. — Aehnliche Verhältnisse führten nach dem Vorgang Münchens den gleichen Prozeß in rascher Aufeinanderfolge auch in den andern deutschen Kunstzentren herbei, wo nun neben der Gruppe der Genossenschaft jene der Sezession selbständig die Interessen der ihr Angehörigen vertritt. Außerdem haben sich in der jüngsten Zeit mehrfach noch andere Künstlerverbände gebildet.

Redaktionsschluß: 15. April.

BERLINER KUNSTBRIEF

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee)

(Schluß)



FRZ. HOSER M:. »VIERECK«
Belobung

Die vielberufene Berliner Denkmalspflege muß nun auch den Verlust des vor kurzem dahingegangenen Rudolf Siemering tragen. Seine Darstellung des Augenarztes v. Graefe und der Tätigkeit desselben ist eine Leistung tiefen Eindruckes. Sein letztes Hauptwerk, das Denkmal Haydn-Mozart-Beethoven, leidet zwar unter der Aufgabe, den drei Gestalten in einer einheitlichen Plastik gerecht zu werden, zeigt jedoch in der Durchführung eine solche Fülle künstlerischer Gestaltungskraft und hat seinen Schöpfer so viel entsagungsvolle Sorgen des Ausreifens gekostet, daß seine geringe Beachtung, zumal gegenüber dem unseligen Richard Wagner-Denkmal, tief zu bedauern ist. Wer hier an Bildhauerkunst viel Freude haben will, mag sich an die Kleinplastik halten. Albert Reimann pflegt sie nicht nur selbstschaffend in glücklicher Weise, sondern hat auch durch seine »Schülerwerkstätten für Kleinplastik« bewiesen, welche Erfolge durch Heranziehung der Jugend zu dieser Kunstübung zu erreichen sind.

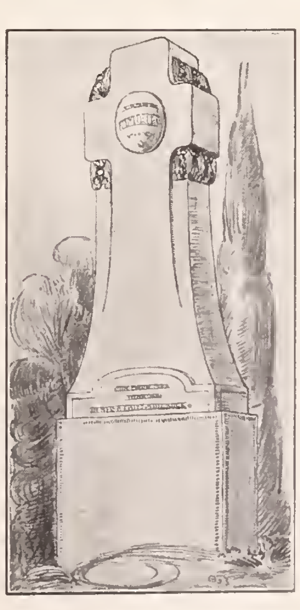
Ein lehrhafter Zug ist dem Berliner Kunstleben überhaupt eigen. Vor allem pflegen ihn die Königlichen Museen. Das Kupferstichkabinett hat eine für weitere Kreise ungewöhnliche Ausstellung veranstaltet: »Das weibliche Bildnis in Kupferstich, Holzschnitt und Lithographie vom 15. bis zum 20. Jahrhundert« — eine Spezialarbeit J. Springers (der »Führer« durch die Ausstellung gibt gleich den permanenten und den momentanen Führern dieser Museen überhaupt eine lehrreiche Übersicht). Wie da von den schlichten, aber markanten Erstlingswerken angefangen die Entwicklung durch das Gewicht, das die Künstler der Barockzeit auf Pose, Beiwerk und Linienraffinement legen, hindurch zu den mehr bürgerlich nüchternen Auffassungen des 19. Jahrhunderts und schließlich zu den Licht- und Stimmungswirkungen unserer Tage führt; und wie die selbstschaffende Schwarzweißkunst an den Außenteilen dieser Reihe auf lange hinaus durch die nachschaffende unterbrochen wird (wobei J. Reynolds ganz besonders zur Geltung kommt): das ist hier anschaulich in einen engen Rahmen zusammengedrängt.

Eines fehlt unseren so kräftigen Museen fast völlig: der nationale Zug, der die meisten süddeutschen Museen so wohltuend durchweht. Sie sind internationale Sammelstätten und werden es durch den wachsenden Weltverkehr Berlins immer mehr. Doch erwirbt das Kunstgewerbemuseum besondere Verdienste durch seine fortwährenden erzieherischen Einflüsse auf die Praxis des Kunstgewerbes, und zwar auch auf ihre technische Seite. Beispielsweise wurde dort vor einiger Zeit die Handarbeit der als »Teneriffa-Sols« bezeichneten, von den Spaniern nach Europa gebrachten Spitzen, eine Art zentrischer Klöppelei, in der Erweiterung durch die »Ornamentenspindel« gezeigt. Sie ist von Frau von Renthe-Fink in Jena erfunden und schafft insbesondere durch Veränderungen des Konzentrationspunktes eine reiche Mannigfaltigkeit. Sodann hat jenes Museum etwas hervorragend Eigenartiges geleistet durch seine Sonderausstellung »Die Kunst im neueren Buchdruck«. Wir sahen da, wie die modernen Satztypen ihren Anteil an der »angewandten« Kunst unserer Tage bekommen, wie die »Antiqua« populärer gemacht wird und wie die Schlichtheit eines vornehmeren Geschmackes allmählich wenigstens einiges gegen die augenbrennenden Schnörkel und Stachel der bisherigen Schriftarten erreicht.



MOTTO: »RESURRECTURIS

Gegenwärtig haben wir dort eine doch endlich auch etwas nationale Sonderausstellung: »Die Kunst auf dem Lande«, veranlaßt durch den »Deutschen Verein für ländliche Wohlfahrts- und Heimatspflege«, und ganz besonders unterstützt durch das Hamburger »Museum für Kunst und Gewerbe«. Die von diesem sozusagen entdeckte und gerettete Kunst der Vierlande bei Hamburg steht an der Spitze der Ausstellung. Primitiv ist diese Volkskunst keineswegs; bis in die ornamentalen Einzelheiten hinein zeigt sich ein Können, an dem als autochthon wohl nur die Selbständigkeit gelten mag, mit welcher der Strom der allgemeinen Kunstgeschichte dort aufgenommen worden. Anders das niedersächsische »Einheitshaus«; neben ihm sind auch das schwarzwäldische, das bayerische, das schweizerische und in anderer Weise das fränkische einheitlicher als unser städtischer Zellenbau, jedoch durch eine weitergehende Differenzierung bereits »eine höhere Stufe der Wohnkultur« (wie P. Jessens »Führer« auseinandersetzt). Die Verdienste Fr. Zells in München um diese Dinge treten besonders hervor. Von Versuchen einer Weiterbildung des Vorhandenen fallen in günstiger Weise die Entwürfe des Hamburgers O. Schwindrazheim auf. Dagegen kommen die Villen für Städter von den Saalecker Werkstätten nicht wesentlich über jenen Zellenbau hinaus. In Breslau hat voriges Jahr das Einfamilienhaus von Hans Poelzig, eine Erfüllung des bäuerlichen Einheitshauses mit vernünftiger Modernität, aussichtsvollere Wege gewiesen. — Noch recht dürftig erscheint der ländliche Kirchenbau, trotz der vor kurzem erweckten Aufmerksamkeit auf die märkischen Dorf-



MOTTO: »HYPNOS«

kirchen mit ihrer klaren und oft anmutigen Gliederung und auf die Holzkirchen und Holztürme des östlichen Deutschlands (über die eine Veröffentlichung von Burgemeister in Breslau bevorsteht).

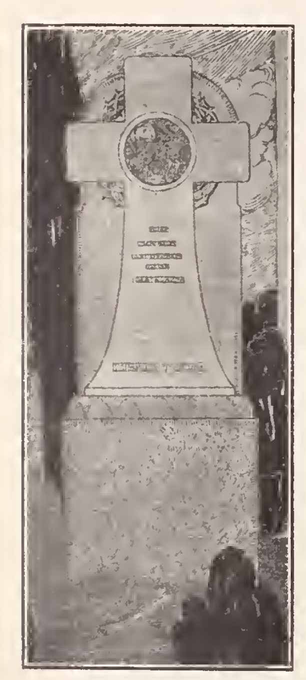
Außerdem stellt jetzt, ungefähr gleichzeitig mit einer analogen Ausstellung in Wien, das Berliner Kunstgewerbemuseum die japanische Sammlung von Gustav Jacoby aus, der besonders Schwertzierrate gesammelt und über sie geschrieben hat. Der Direktor eben jenes Hamburger Museums, der sich um Japan in Europa besonders verdient gemacht hat, J. Brinckmann, begleitet sie mit einem Überblick. Gerade für unsere Zustände mag da von speziellem Interesse die immer wieder bestätigte Erkenntnis sein, daß der Japaner auf seiner künstlerischen Höhe das Artistische und das Technische in eins denkt und schafft



MOTTO: »LIEBESGEDENKEN«

Die Routine beispielsweise, »jegliches Werk des Pinsels in Zellenschmelz gleichsam nachzumalen, etwas, wovor sich ein Künstler der guten alten Zeit gehütet haben würde, auch wenn er technisch es vermocht hätte«, erscheint als ein Verfall; und unser beliebtes Hinwegfegen der einen Geschmacksströmungen durch die anderen würde die japanische Kunst wohl nie zu ihrer Höhe gebracht haben.

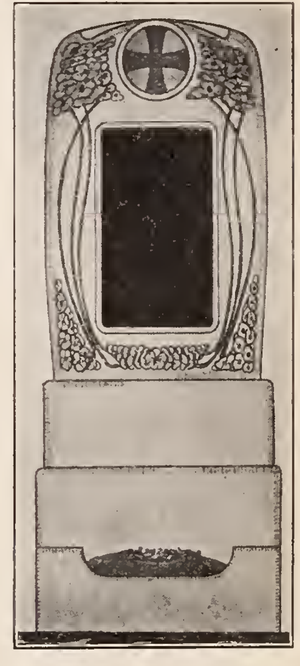
Die Traditionsrisse unserer Kunst, zumal der technischen Künste, zusammen mit der gegenwärtigen Gegenüberstellung einer Kunst an sich gegen die »Technik«, werden uns in ihrer Schädlichkeit erst allmählich bewußt. So ist es namentlich manchen Kunsttechniken schwer, vorwärts zu kommen. Hohlglas beispielsweise steht gerade auf hiesigem Boden sehr zurück. Die einst blühende Intarsiakunst muß so gut wie neu anfangen und tut es vorläufig ohne den früheren Reichtum an Farbentönen. Unser Kunstgewerbemuseum besitzt jetzt eine Wand mit Holzeinlagen von C. Spindler im elsässischen St. Léonard bei Boersch, Engel oder dgl. darstellend, die über Wolken aus Bogen Pfeile schießen. Der hellere Holzton auf dem dunkleren macht sich so eigens gut, daß man die Zeichnung in einer anderen Technik kaum vorstellen könnte. Was sonst an Intarsien vorkommt, scheint hauptsächlich durch neue Zufuhren von Edelhölzern angeregt zu sein. Und nun beginnt auch wieder jene Wechselwirkung von Stoff, Technik und Kunst (oder »Dessein«), die früher nicht erst eines Verteidigers bedurfte.



HANS KOSENBACH »GRAU«
Belobung

Der Sieg des deutschen Kunstgewerbes, zumal in Innendekoration, auf der Ausstellung zu St. Louis hat vorgewirkt und nachgewirkt. Jenes z. B. in einer hiesigen Vor-Ausstellung der Berliner königlichen Porzellanmanufaktur, die ihre alten Traditionen durch moderne Anpassungen zu ergänzen strebt; dieses anscheinend durch einen frischen Mut im Angebote von künstlerischen Zimmereinrichtungen. Die Firma A. S. Ball zeigt jetzt eine hervorragende Reihe solcher Werke, zusammengestellt von A. Grenander. Seine wohlproportionierten, mit anschaulicher Statik gebauten, doch etwas starr wirkenden Stühle sind bereits ein Eigentypus. Andere Stühle zeigen namentlich ein vielfaches Bestreben, der Form des menschlichen Rückens durch Gestaltungen gerecht zu werden, die wesentlich zum Gestell als Ganzem gehören sollen, machen aber doch mehr den Eindruck des Konstruierten und Experimentierten als den einer praktischen Natürlichkeit. Einen beachtenswerten Fortschritt bildet das Bestreben, Teile der Zimmereinrichtung in die Wand »einzubauen«. So z. B. bei L. Bauer-Wien. Seinen Intarsien in Kirschbaum reihen sich andere, besonders in afrikanischem Mahagoni und in dem geflockten Whitewood bei H. Billing-Karlsruhe an, alles mit einigem Bestreben, den »Materialwerten« gerecht zu werden. Einen Zimmerbrunnen des Letztgenannten hat die Deutsche Glasmosaikgesellschaft Puhl & Wagner ausgeführt, die jetzt wohl die beachtenswerteste Vertreterin der Mosaikkunst in deutschen Ländern ist. Die freibewegte Zusammenfügung hellerer und dunklerer Holzarten, z. B. Nußbaum mit Rüstern, bei R. Schmidt-Berlin, gibt einem Möbel lebendigeres Aussehen.

Ein aktuelles Kunstgewerbemuseum sozusagen ist das Hohenzollern-Kunstgewerbehaus in der Leipzigerstraße zu Berlin. Das Sammlertum seines Besitzers, H. Hirschwald, schafft uns einen, durch die Geschäftsabsichten des Hauses wenig gestörten Überblick über die technische Gegenwartskunst. Namentlich in Keramik hat man eine kleine Weltausstellung vor sich; neben unseren Deutschen, unter denen H. Mutz-Altona mit seinen hartgebrannten und schlicht gestalteten Gefäßen erwähnt sei, und neben den Bunzlauer, Karlsruher und Teplitzer Gruppen, sowie mehrfachen national verschiedenen Bauerntöpfe-



M : MODERNES MONUMENT

reien stehen der Pariser Lachenal, der Brüsseler Omer Coppens, die blumenreiche Haager Firma Rozenburg u. a. In Schmucksachen hebt sich der Farbenreichtum Ashbees von dem Formenreichtum eines Desbois, Schenck, Van de Velde ab, und E. Feuillatre-Paris fesselt durch »translucide Emaillen«. Uhren von Franz Ringer fallen durch ihren Ausdruck eines breitspurigen Stehens auf. Glas- und andere Arbeiten des verstorbenen Gallé-Nancy waren früher zu sehen, Gläser und Bierkannen von Peter Behrens sind es jetzt. Während in vielen der genannten Werke, zumal in keramischen, ein japanisierendes Verdrängen der Linienformen durch Flächenformen auffällt, wirken die »Wiener Werkstätten« von J. Hoffmann und K. Moser, denen dort ein eigener Raum zur selbständigen Verfügung gestellt ist, mehr linear. Dünne schwarze Streifen, Gitterformen (technisch klug verwendet) u. dergl. geben dieser vielgerühmten Wiener Kunst etwas geziert Primitives. Ihre aparte Vornehmheit kommt zu günstigerer Geltung, namentlich durch die Sorgfalt in der feinen Durchführung von Ziersachen. Reproduktionen französischer Plastik in Wachsausschmelzung zeigen manches Wirkungsvolle und manches Effekthafte: Plaketten von V. Peter, Reliefs besonders von A. Charpentier, Schmuck von Desbois u. a.

JOS. FREY — M.: STEIN

IV. Preis f

Noch möchten wir die private Wohnungseinrichtung erwähnen, welche der junge Architekt August Endell vor einiger Zeit ausstellte. Von dem Können Endells zeugt bereits ein guter Theaterbau in Berlin.

DIE PLASTIK-AUSSTELLUNG IN DER WIENER SEZESSION

Wenn man die modernen Ausstellungen betritt, so frägt man sich immer: warum so wenig Plastik? Sind denn die Bildhauer ausgestorben? Mit um so größerer Freude muß man der Sezession Dank zollen, die jüngst ihre Räume nur der Plastik geöffnet hat. Man findet wohl in einigen Salons ständig etwas Plastik, doch diese gehört nur der Kleinkunst an, während monumentale Werke selten dem Publikum geboten werden. Dafür mag wohl oft die Untransportierbarkeit mancher Kunstwerke gelten.

Jahrhunderte hindurch war die Bildhauerei auf die Architektur angewiesen, diese war der eigentliche Nährboden für sie, die natürliche Stütze, an der sich die Skulptur hinaufrankte. Dann kam das 19. Jahrhundert und mit ihm für den Bildhauer eine neue Epoche. Er suchte die Selbständigkeit auf — die Gelegenheit ward ihm gegeben, doch nicht die Kraft, sie auch vollständig auszunützen. Das Denkmal florierte, aber auch nur dieses. Ganz richtig sagt Muther: »Wohl keine Epoche der Vergangenheit konnte sich eines solchen Denkmalsegens rühmen. Aber nicht etwa das Denkmal, das lebendige Gedanken, Empfindungen unseres Zeitalters aussprach, das von den sozialen Errungenschaften unseres Jahrhunderts, von unserer Arbeit, unseren Leiden und Hoffnungen erzählte, nein, das Denkmal als Bildungsstoff, als Lehrmittel der vaterländischen Historie, als Wucherpflanze des Byzantinismus.« So mußte der Künstler oft auf kunstfremde Einflüsse hin seiner Phantasie und seiner Gestaltungsgabe Zügel anlegen und wurde — zum Handwerker.

Es ist keine Höflichkeitsphrase gegen den Fremden, wenn ich an erster Stelle den Franzosen erwähne. Dort gibt es kein Reglement für den Bildhauer, dort konnte er sich frei entwickeln. So ward Frankreich bahnbrechend auf dem Gebiete der Plastik. Belgier und Nordländer folgten, Deutschland schloß sich zagend und schüchtern an, Österreich endlich lokalisierte die Errungenschaften des Auslandes in sein geliebtes Wienerisch. Dem Impressionismus ist es zu danken, daß die Plastik sich wieder gefunden hat. Hoffen wir, daß sie sich weiter entfalte und zu jener Größe emporwachse, die ihr zukommt.

Der Pariser Ernest Barrias — erst kürzlich gestorben — gibt uns ein Kunstwerk mit seinem »Der erste Tote«. Die Eltern tragen ihr totes Kind, die Lippen der Mutter ruhen noch küssend auf dem Scheitel ihres Lieblings, während des Vaters Auge ernst und starr auf den Armen niedersieht. Emile Bourdelle (ein Rodin-Schüler) erschien mit einer »Aphrodite« aus Steingut, einer weiblichen Halbfigur aus Bronze »Der Wille«, wo die energisch zusammengekniffenen Mundwinkel gut wirken; einem unglückseligen »Beethoven« aus Bronze, der mit seinem verzerrten Antlitz und dem unmöglichen Haarwulst, und noch dazu einem Verse:

»Moi je suis Bacchus, qui pressure pour les hommes
Le nectar délicieux«

geradezu unheimlich und störend wirkt. Es scheint, daß Beethoven bei den Modernen zu einer Manie — und zwar einer schlechten geworden ist. François R. Carabin stellt seine »Bretonische Ringer« und ein »Tanzendes Paar« aus. Jules Dalou (»Der Kuß«), Georges Gardet (»Panther, ein Lamm verzehrend«, wobei die tierische Befriedigung über das erlegte Opfer gut zum Ausdruck kommt), Jean Danyst (Büste des Malers Aman-Jean), René de Saint-Marceaux (»Die Reue«, Gips), sind alle Schüler älterer Zeit. Jules Desbois ist ziemlich ungleichartig, seine »Leda« und zwei Büsten sind schön; die »Frau mit dem Bogen« und »Die Quelle« — ein reines Auslagestück für einen Zuckerbäcker — hätten nicht ausgestellt zu werden gebraucht. »Der Bergarbeiter« aus dem Monumente der Arbeit und eine Bronzebüste »Christus« zeigen uns Konstantin Meunier als den großen Meister.



MOTTO: »KERZE«

BRUNO ZÖTSCHEL MOTTO: »SCHLICHT«
Belobung

Der Spanier E. O. Rosales mit seinem »Hl. Bernhard das Kreuz predigend« rückte in die erste Linie der französischen Bildhauer vor. Man findet bei Betrachtung dieses Kunstwerkes ganz begreiflich, daß er Tausende und Tausende durch die Macht seiner Rede und die Glut seiner Begeisterung hingerissen hat. Der Belgier Jules Lagae, auf den ich demnächst in einem Sonderartikel zu sprechen komme, überrascht. Solch einen Künstler wird man wohl selten mehr bewundern können; es seien daher für jetzt nur seine ausgestellten Objekte aufgezählt: »Mutter und Kind«, Bronze, »Philosoph«, Bronze, »Die Sühne«, Büste des Malers Heymans, Büste des Bildhauers Dillens, Büste des Dichters Arnold Goffin, Büste der Herrn Bruylants. Alex. Opler verdiente mit seinem »Fischer aus der Normandie«, dessen energische Gesichtszüge vortrefflich gelungen sind, ein Speziallob, desgleichen Alexandre Falguière mit seinem »Kain und Abel«, die letzte unvollendete Arbeit des Meisters.

Von Deutschen sei in erster Linie August Gaul, der beste Tierbildner, genannt, der mit seinen charakteristischen Kleinplastiken ungemein gute Wirkung erzielt. Der Berliner Hugo Lederer hat eine Zukunft vor sich, wenn er auf der eingeschlagenen Bahn fortfährt. Sein Porträt des spanischen Ringkämpfers Peyrouse scheint beinahe durch die überlebensgroße Wiedergabe der kolossalen Massen des Nackens, der Schultern und des Brustkorbes unwahrscheinlich. Desto zierlicher ist sein »Kauerndes Mädchen« aus Marmor, die eine Studie zu seiner prächtigen Fechtergruppe bildete, die jetzt den Marktplatz zu Breslau schmückt. Die Münchener Hermann Lang und Ernst Wagner fallen durch ihre fein ausgearbeiteten Büsten auf. Die Breslauer Christian Behrens (»Oedipus«) und Ignatius Taschner mit seinem etwas zu asketischen »Christus« lassen noch Schönes erhoffen. Doch nun zu dem Clou der Ausstellung, zu Max Klinger, seinem »Drama«. Dieses Werk ist schon so oft gewürdigt und bemängelt worden, daß es einem eigentlich schwer ist, ein Urteil zu fällen. Eines möchte ich jedoch dem Herrn raten: bei seinem nächsten Werke erwarte ich einen Führer, einen Schlüssel zur Lösung seiner innersten Gedanken, denn ein solcher ist notwendig für jeden, damit man dem Gedankenfluge des Künstlers folgen kann. In der Literatur sprechen wir von sogenannten Schlüsseldramen, daß es auch solche in der bildenden Kunst gibt, war bis heute noch neu.

Von Österreichern sei Professor Edmund Hellmer mit seiner Quellnymphe »Castalia«, einer Brunnenfigur für den Hof der Universität zu Wien, hervorgehoben, die in ihrer stillen heiteren Schönheit eine ganz gute Wirkung hervorbringt. Alfonso Canciani mit seinem »Steinwerfer«, einer prächtig realistischen Aktstudie, gebührt nebst Josef Hanak und Theresa Feodorowna Ries ein Pauschallob.

Wien Karl Hartmann



JOSEF FASSNACHT MOTTO: »NUR EIN GEDANKE«
Belobung

INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG MÜNCHEN

Die Ausstellung wird am 1. Juni eröffnet. Wir geben im folgenden einen Einblick in ihre komplizierte Organisation.

Seit dem Jahre 1892 wurden alle in Zwischenräumen von 4—5 Jahren abgehaltenen Internationalen Kunstausstellungen Münchens von der Münchener Künstlergenossenschaft und der Sezession gemeinsam inszeniert.

Ein bis zwei Jahre vor Eröffnung jeder Internationalen Kunstausstellung beginnen die Vorarbeiten. In erster Linie wird die Ausstellungsleitung: das Zentralkomitee zusammengesetzt. Der Vorstand der Münchener Künstlergenossenschaft wählt aus seiner Mitte acht, der Ausschuß der Sezession vier Mitglieder hinein. Außerdem haben darin ein Regierungsvertreter, vier Vertreter der Kgl. Akademie der bildenden Künste, ein Vertreter der Luitpoldgruppe und die Vertreter der sich an der Ausstellung offiziell beteiligenden Staaten Sitz und Stimme. Der Vorsitz und das Schriftführeramt wechseln in jeder Ausstellung zwischen Genossenschaft und Sezession. Aus dem Zentralkomitee werden folgende Subkommissionen gewählt: Exekutiv-, Bau-, Finanz- und Wirtschafts-, Katalog-, Redaktion- und Preß-, sowie dieses Mal die Lenbach-Ausstellungskommission. Außerdem fungiert eine Befundkommission und eine Kommission zum Ankauf der Kunstwerke für die Lotterie.

Die Münchener Künstlergenossenschaft und die Sezession haben seit 1892 eigene Räume im östlichen Teil des Glaspalastes mit eigener Aufnahms- und Hängejury. Als sich später die Luitpoldgruppe und die Scholle gebildet hatten, wurden auch ihnen eigene Räume mit eigenen Jurys zugebilligt. Die übrigen, nicht in München wohnenden deutschen Künstler unterliegen der Jury jener Münchener Gruppe, bei welcher sie einsenden. Ohne Angabe einer

bestimmten Gruppe eingesandte Kunstwerke werden von der Münchener Künstlergenossen-schaft juriert und in ihren Räumen placiert. Gleiche Rechte, wie die oben genannten vier Münchener Künstler-vereinigungen, genießen alle fremden Staaten, welche sich offiziell an der Ausstellung beteiligen. Es sind dies heuer: Belgien, Dänemark, Frankreich, Italien, Niederlande, Österreich, Rumänien, Schweden, Schweiz, Spanien, Ungarn. Abgesagt haben: Japan, Norwegen, Rußland. Sie jurieren die Werke ihrer Staatsangehörigen im eigenen Lande und placieren sie in den mit der Münchener Ausstellungsleitung vereinbarten Räumen durch eigene Hängekommissäre.

England, das sich bis jetzt nie offiziell beteiligte, hat keine eigene Jury; es wurden daher zwei Delegierte der Ausstellungsleitung dorthin gesandt, um eine Kollektion hervorragender englischer Werke mitzubringen.

Die amerikanische Kollektion setzt sich aus Werken in Amerika und in Paris wohnender amerikanischer Künstler zusammen; Delegierte besorgen die Auswahl.

Alle Werke von Ausländern, die sich der Jury ihres Landes nicht unterordnen wollen oder deren Staaten nicht kollektiv vertreten sind, unterliegen einer Jury, kombiniert aus den Jurys der beiden inszenierenden Korporationen. Für ihre Aufstellung sind eigene Säle bereit gehalten.

Im Laufe des Sommers wird die Preisjury gewählt, welche große und kleine goldene Medaillen zu verteilen hat. Diese Jury wird aus Delegierten der kollektiv beteiligten Staaten und der deutschen Kunstzentren nach Maßgabe ihrer Beteiligung zusammengesetzt. Die Münchener Mitglieder der Preisjury werden zu $^2/_3$ von der Münchener Künstlergenossenschaft und zu $^1/_3$ von der Münchener Sezession abgeordnet.

Für die Zuerkennung der Medaillen ist nur der Kunstwert, nicht die Zugehörigkeit zu einem Staat oder einer Gruppe bestimmend.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Jurywahl. Das Wahlergebnis für die Jury der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst pro 1905/06 ist folgendes. Es sind gewählt die Kunstfreunde: Dr. Felix Mader, Benefiziat in München, und Dr. Hermann Freiherr von Stengel, Rechtsanwalt in München; — die Maler Fritz Kunz und Prof. Wald. Kolmsperger; — die Bildhauer Prof. Georg Busch und Prof. Balthasar Schmitt; — die Architekten Prof. G. von Hauberrisser und Konservator Jakob Angermair.

Zuerkennung von Ehrendiplomen und goldenen Staatsmedaillen auf der XXXVII. Jahresausstellung im Künstlerhause zu Wien. Die Vorschläge der Jury für die Zuerkennung der Ehrendiplome und goldenen Staatsmedaillen wurden vom Minister für Kultus und Unterricht vollauf genehmigt. Es erhielten:

a) Den Rappel (Ehrendiplom):

Professor Eduard von Gebhardt in Düsseldorf für sein Ölgemälde »Andächtige Zuhörer bei der Bergpredigt« (Kat.-Nr. 125); und Professor Artur Straßer in Wien für seine Bronzegruppe »Quadriga« (Kat.-Nr. 26).

b) Die große goldene Staatsmedaille:

Paul Joanowits in Wien für sein Ölgemälde »Porträt der Frau v. Mierka« (Kat.-Nr. 164); Professor Sascha Schneider in Weimar für sein Ölgemälde »Nibelungenschlacht« (Kat.-Nr. 106); Karl Wollek in Wien für die Hauptgruppe des Mozart-Brunnens in Gips »Tamino und Pamina«, (Kat.-Nr. 28); und Heinrich Tomec in Wien für sein Ölgemälde »Das ist der Tag des Herrn«.

c) Die kleine goldene Staatsmedaille:

Jehudo Epstein in Wien für sein Ölgemälde »Schoonmaken« (Kat.-Nr. 265); Josef Jungwirth in Wien für sein Ölgemälde »Heimatlied« (Kat.-Nr. 183); Franz Freiherr von Kraus in Wien für seine Kollektion von ausgeführten Bauten, Entwürfen, Konkurrenzprojekten, Interieurs, Buchschmuck etc., Feder- und kolorierten Zeichnungen und Photographien (Kat.-Nr. 104); Alfred Edler von Pflügl in Wien für sein Temperabild »St. Vincent-Altar in der Dominikanerkirche in Wien« (Kat.-Nr. 286); Heinrich Rauchinger in Wien für sein Ölgemälde »Porträt der Frau Ary Satory« (Kat.-Nr. 235); Edmund Hofmann von Aspernburg für sein Werk in Marmor »Christus am Kreuze« (Kat.-Nr. 54).

Wien Karl Hartmann

Der vortreffliche Tiermaler Professor Viktor Weishaupt ist am 23. Februar in Karlsruhe gestorben. Weishaupt war am 6. März 1848 in München geboren und wirkte in München, Dachau und Karlsruhe.

Künstlervereinigung »Stil«. Vor kurzem bildete sich in Köln eine vorläufig aus acht Herren bestehende Künstlervereinigung. Zur Mitgliedschaft werden nur ausübende Künstler zugelassen und zwar nur auf besondere Einladung. Die Vereinigung will zeitweise Ausstellungen behufs Förderung des Kunstinteresses veranstalten; zugleich wollen die Mitglieder durch geistigen Verkehr in engem Kreise die eigenen Bestrebungen beleben und sich zu strengkünstlerischem und selbständigem Schaffen ermutigen. Die erste Ausstellung der Vereinigung wurde am 25. Februar eröffnet. Sie enthält Werke der Maler Wilhelm Schuler (Köln) und Robert Seuffert (Düsseldorf), der Bildhauer Georg Grasegger und Joseph Moest, ferner der Architekten Paul Bachmann, Peter Recht, Franz Brantzky und Karl Moritz. Eine größere Anzahl der ausgestellten Kunstwerke gehört der religiösen Kunst an.



MOTTO: ☧

Der Schweizer Maler Anton Stockmann, der seine Ausbildung an der Akademie in München genoß, hat im September v. Js. zwei Fassadenbilder an der Pfarrkirche in Sachseln (Schweiz) in Marmor-Kaseïnfarben vollendet. Das eine stellt den »Bruder Klaus« dar, dem die Madonna erscheint, das andere die »Tagsatzung von Stans« im Jahre 1481.

Die Vincentinumskirche in München. Der jüngst vollendete Kirchenbau Münchens, freilich ein Bau von bescheidenen Verhältnissen, ist die Kirche des Vincentinums in der Öttingenstraße. Zunächst für die Gottesdienste des Hauses bestimmt, steht sie doch zugleich dem allgemeinen Besuche offen. Das Äussere des schönen Heilig-

tums kommt, von dem schlanken Glockenturm abgesehen, wenig zur Geltung, da es in den Gebäudekomplex der Anstalt sich eingliedert: Dagegen besitzt das Innere ein vornehm feierliches Gepräge und künstlerisch stilvollen Charakter. Die ringsum laufenden Galerien gliedern den Raum in malerische Gruppen und erwecken den Eindruck der Dreischiffigkeit. Wände und Gewölbe sind ganz in Weiß gehalten und mit Stuckaturen im Stile der Zeit desKurfürsten Maximilian geschmückt. Dagegen strahlt die hohe Apsis in der vielfarbigen Pracht eines großen Freskogemäldes und der Tabernakelaltar aus weißem Marmor hebt sich von rotem Stuckmarmorhintergrund wirkungsvoll ab. Die Entwürfe für die Innenausstattung schuf Architekt König-München. Die Stuckaturen wurden durch Maile und Blersch ausgeführt, der Altar in der Marmorindustrie Kiefersfelden. Das Apsidenfresko ist ein Werk Kaspar Schleibners: die hl. Jungfrau als Schutzherrin des Hauses, umgeben von Heiligen der christlichen Caritas, stellt es dar. Das vortreffliche Werk wird an anderer Stelle eingehendere Würdigung finden. Noch haben wir die Figuren über den beiden Portalen zu erwähnen: über dem Hauptportal sehen wir den Erlöser, der alle Mühseligen einladet, zu ihm zu kommen, über dem Seitenportal die Gruppe der Emausjünger, beide von Bildhauer Überbacher. Die schönen Kunstschmiedearbeiten fertigte Kunstschlossermeister J. Frohnsbeck-München.

F. M.

Die Erhaltung der Michaeliskirche in Hildesheim. Nach Untersuchungen von Professor Mohrmann in Hannover haben die Erneuerungsarbeiten an der Michaelskirche in Hildesheim, dem bekannten romanischen Bau des Bischofs Bernward, hauptsächlich in folgendem zu bestehen: Zunächst müssen die schadhaften Mauern und Gewölbe des Westchors sowie in einigen Teilen der Galerie gesichert oder ganz erneuert werden. Die berühmte, bemalte Holzdecke des Mittelschiffs ist von oben her durch einen Lehmauftrag zu schützen, die Fensterverglasungen zu erneuern, vor allem aber eine Zentralheizung anzulegen, um die im Kirchenraum herrschende Feuchtigkeit und deren üblen Einfluß auf das Bauwerk zu beseitigen. Im Innern soll der Verputz erneuert und bei dieser Gelegenheit mit einfacher Malerei geziert werden. Diese Arbeiten, die einen Aufwand von etwa 80000 M. beanspruchen werden, beziehen sich nur auf die Erhaltung des Bauwerks in seinem gegenwärtigen Zustande. Eine Erneuerung der Teile, die der Kirche im Laufe der Zeiten verloren gegangen sind, wie der Türme und des Ostchors, würde beträchtlich höhere Summen beanspruchen.

Die Kapelle in Kempraten bei Rapperswil am Zürichsee wird nach Anleitung des bekannten Kunsthistorikers P. Albert Kuhn O. S. B. von Einsiedeln entsprechend ihrem gotischen Baucharakter würdig und kunstgemäß restauriert und mit drei neuen Altären, einem schmiedeisernen Chorgitter, mit neuer Bestuhlung, Kreuzwegstationen, sowie mit einer Orgel von vier Registern ausgestattet.



BÜCHERSCHAU

Donatello. Ein Beitrag zum Verständnis seiner künstlerischen Tat. Mit 62 Abbildungen. — Von F. Schottmüller. München 1904, Verlagsanstalt F. Bruckmann. Preis M. 6.—.

Donatello. Von Alfred Gotthold Meyer. Mit Porträt und 140 Abbildungen, — 65. Band der Künstler-Monographien von H. Knackfuß. 1903, Velhagen & Klasing. Preis M. 3.—.

Im Jahre 1886 beging die Kunstwelt die Wiederkehr des 500. Geburtstages Donatellos, des großen Plastikers der Frührenaissance. Dieser Umstand lenkte in unserer Zeit der Jubiläen und Gedenkfeiern für Verstorbene und Vergessene die allgemeine Aufmerksamkeit wieder stärker auf den vorher fast vergessenen, wenig geschätzten Meister. Doch nicht allein der genannte äußere Umstand ließ Donatellos Werk wieder aus der Verborgenheit hervortreten, vielmehr lag noch ein tiefer Grund hiefür vor, der in vielen Kunstfreunden und besonders bei Künstlern eine nicht äußerliche, sondern wahrhaft herzliche Begeisterung entflammte, und das ist die künstlerische Art Donatellos, sein Verhältnis zur Natur, seine rücksichtslose Anlehnung an die Natur.



MOTTO: RESURREXIT

Eine Künstlerschaft, welche der Schultradition den Krieg erklärt hatte und sich einzig ans unmittelbare Studium der alltäglichen Wirklichkeit halten wollte, sah in diesem »alten Meister« ihren Sachwalter. Wie so ganz anders als Niccolò Pisano und dessen Sohn Giovanni steht Donatello der Natur gegenüber! Was ihn an ihr zumeist fesselt, ist das jeweils Charakteristische. Menschen von überzeugender Wahrheit will er bilden und der Formen, die er der Natur entnimmt, bedient er sich als eines Mittels zur Charakteristik. — Auch die wissenschaftliche Forschung bemächtigte sich des Meisters und vermittelte die klarere Kenntnis seiner Stellung in der Kunstgeschichte. So liegen uns augenblicklich zwei tüchtige neuere Arbeiten über Donatello vor, die eine von Frida Schottmüller, die andere von Alfred Gotthold Meyer. Beiden ist eine solide Stilkritik und das Streben gemeinsam, in das Wesen der Kunst Donatellos einzuführen, doch fassen beide die Aufgabe selbständig an, so daß man gerne sowohl das eine als auch das andere Buch liest.

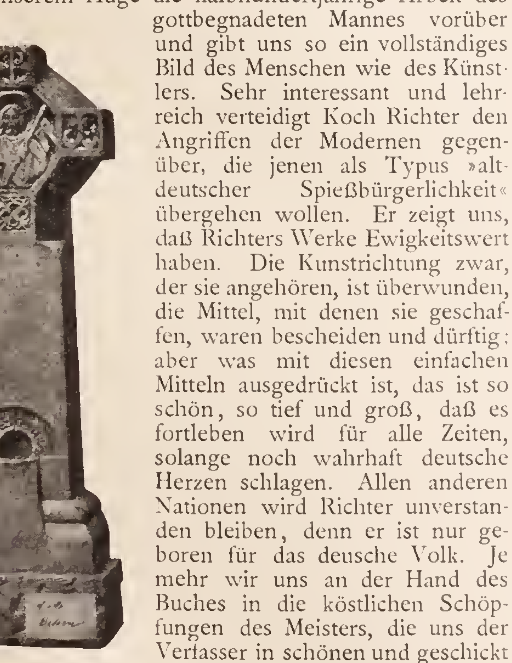
Frida Schottmüller, die aus der Schule Wölfflins hervorging, faßt ihr Thema weit und nimmt Anlaß, das Formproblem in der Plastik überhaupt zu behandeln. Sie tut dies im Sinn des bekannten Büchleins des Bildhauers Adolf Hildebrand: »Das Problem der Form in der bildenden Kunst« und berücksichtigt ferner die Forschungen Jul. Langes zur Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst. Sie will an den Schöpfungen Donatellos einen Beitrag zur Geschichte der Darstellung überhaupt geben und stellt sich sonach zur Aufgabe die Untersuchung der Lösung einzelner Darstellungsprobleme bei Donatello: des Reliefs, der Freifigur, der Formdurchbildung und Psychologie. Daraus zieht sie ihre Schlüsse für die Bewertung und Datierung der einzelnen Werke, wobei sie mehrfach von den bisherigen Annahmen abweicht. Bei diesem Meister kann man sich aber in dem an sich interessanten Bemühen leicht täuschen, denn Donatello geht in seinem Schaffen nicht von formalen Ansichten und Zielen aus. Mag man

der Verfasserin in allen Einzelheiten beipflichten oder nicht, immerhin flößt sie Interesse an ihren Darlegungen ein. Besonders wird das Buch jene Leser befruchten, welche erst in das rechte Sehen der Plastik eingeführt werden wollen.

Auch Alfred Gotthold Meyer gibt uns das Bild des Künstlers Donatello in seinem Lebenswerke, und er versteht es, dasselbe in angenehmer Form klar zu zeichnen. Es ziehen am Leser die statuarischen Charakterfiguren der Frühzeit vorüber, in denen sich Donatello von der vor ihm waltenden Befangenheit der »Gewandfigur« zur Klarlegung des Körpers als eines organischen, auf sich selbst beruhenden und ausdrucksfähigen Gebildes emporringt, und zwar ohne Theoretisieren und ohne Vorbilder, nur aus dem angebornen mächtigen künstlerischen Drange. Dann bespricht der Verfasser die erzählenden Reliefs und die Grabdenkmäler; hierauf verbreitet er sich über den erheblichen Einfluß, welchen die römische Reise 1432 auf den Künstler ausübte, da er sich rücksichtlich des Formalen lernbegierig von der Antike anregen ließ. Die weiteren Abschnitte besprechen das Reiterbild, die Vollendung der Kunst des Erzählens, den Altersstil, Atelierkunst, Arbeitsart und Technik und schließlich Persönliches über den Künstler. S.

Ludwig Richter. Ein Künstler für das deutsche Volk, von David Koch. Mit 108 Abbildungen und Vignetten. Stuttgart, 1903. M. 3.—.

Unter den zahlreichen Abhandlungen, die das Jubiläumsjahr 1903 über das Leben und Wirken Richters hervorbrachte, nimmt dieses Buch einen eigenen Weg. Es will hinführen zu den höchsten Zielen der Kunst, zur religiösen Kunst und uns in Richter jenen Künstler nahe bringen, der in geistlichen und weltlichen, beschaulichen und erbaulichen Bildern der Welt das Wort Goethes zeigen wollte: »Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis.« So hat denn der Verfasser, der hie und da seinen eigenen, protestantischen Standpunkt etwas allzustark zum Durchbruch kommen läßt, besonderen Wert gelegt auf die religiöse Anschauung Richters und die damit in Einklang stehende Kunstentwicklung, was dem Buch ein besonderes Interesse verleiht. In Verbindung mit dem inneren und künstlerischen Werdegang führt er an unserem Auge die halbhundertjährige Arbeit des gottbegnadeten Mannes vorüber und gibt uns so ein vollständiges Bild des Menschen wie des Künstlers. Sehr interessant und lehrreich verteidigt Koch Richter den Angriffen der Modernen gegenüber, die jenen als Typus »altdeutscher Spießbürgerlichkeit« übergehen wollen. Er zeigt uns, daß Richters Werke Ewigkeitswert haben. Die Kunstrichtung zwar, der sie angehören, ist überwunden, die Mittel, mit denen sie geschaffen, waren bescheiden und dürftig; aber was mit diesen einfachen Mitteln ausgedrückt ist, das ist so schön, so tief und groß, daß es fortleben wird für alle Zeiten, solange noch wahrhaft deutsche Herzen schlagen. Allen anderen Nationen wird Richter unverstanden bleiben, denn er ist nur geboren für das deusche Volk. Je mehr wir uns an der Hand des Buches in die köstlichen Schöpfungen des Meisters, die uns der Verfasser in schönen und geschickt ausgewählten Abbildungen vorführt, vertiefen, umso lieber wird uns Richter, umso deutlicher erkennen wir, daß er mit Recht verdient, als der volkstümlichste Künstler der Deutschen bezeichnet zu werden. Was uns Richter als Menschen und als Künstler so anziehend macht, ist sein echtes, deutsches Gemüt, das aus allen seinen Werken entgegenleuchtet: Der Sinn für das Behagliche, für das Idyllische und Märchenhafte, die tiefe Innigkeit und nicht an letzter Stelle der kerngesunde Humor. Allen, die noch deutsch fühlen und denken, die noch Sinn für wahrhaft große Kunst haben, sei das treffliche Buch empfohlen, damit auch in ihrer Brust der Verfasser mit seiner überzeugenden und begeisternden Sprache die Liebe zum Altmeister der deuschen Zeichenkunst wachrufe. H. R.





MOTTO: OSTERN

Dekorative Vorbilder. 16. Jahrgang. Lieferung à 1 M., Verlag von Julius Hoffmann, Stuttgart. Die »Dekorativen Vorbilder«, 60 Tafeln enthaltend, erscheinen in zwölf monatlichen Lieferungen und sind als sehr reichhaltiges und deshalb billiges Werk zu empfehlen. Wer irgendwie mit dekorativer Malerei zu tun hat, wird von den prächtig wiedergegebenen Aquarellen u. s. f. vielerlei Anregung empfangen, zugleich kann er sich über das Schaffen guter Meister orientieren. Die Sammlung enthält figürliche Darstellungen, kunstgewerbliche Verzierungen, moderne Ornamente, dekorative Tier- und Pflanzentypen, heraldische Motive, Allegorien etc. Von Zeichnern, Malern, graphischen Künstlern, Bildhauern, Architekten werden die »Dekorativen Vorbilder« denn auch nach Verdienst geschätzt; es könnte aber nicht schaden, wenn sie auch in breitere Kreise dringen und so den allgemeinen Geschmack heben helfen würden.

M. v. Lasser.

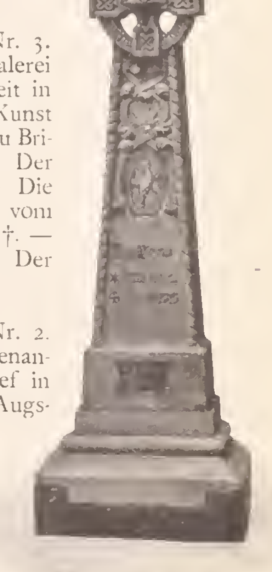
ZEITSCHRIFTENSCHAU

Archiv für christliche Kunst. — Nr. 2. — Katakombenmalerei und moderne Sepulkralkunst. — Ein neues Mosaikbild in der Liebfrauenkirche zu Ravensburg. — Maria im Ährenkleid (Forts.). — — Nr. 3. — Die neue Kirche in Mochenwangen. — Katakombenmalerei und moderne Sepulkralkunst (Forts.). — Maria im Ährenkleid (Schluß).

Der Kunstfreund. — Nr. 3. — Von kirchlicher Wandmalerei (Schluß). — Über Kunsttätigkeit in Südtirol i. J. 1904. — Über die Kunst mittelalterlicher Goldschmiede zu Brixen in Kirche und Haus. — Der Altar (Forts.). — — Nr. 4. — Die Abnahme des Leichnams Christi vom Kreuze. — Maler Felix Schatz †. — Die Hochzeit des Figaro. — Der Altar (Forts.).

Kirchenschmuck. — Nr. 2. — Von zweigeschossigen Kirchenanlagen (Forts.). — Das Altarrelief in der St. Katharinenkapelle des Augsburger Domkreuzganges. — Marianische Ausstellung in Rom.

Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus. — Nr. 4. — Christus der Herr gestorben und auferstanden. — In der



M.: PAX I

Gemäldegalerie. — Die moderne Grabmalplastik. — Der evangelische Dom zu Berlin. — Die Predigt eines Bildes.

Revue de l'Art chrétien. — Cinquième série. Tome I. — 1re livraison. La Sainte Famille, par un maître du Nord de la France. — Les embellissements du centre de Gand. — Interprétation de deux scènes d'un bas-relief sur la façade de l'église de Saint-Gilles (Gard). — Les cryptes de St.-Maximin de Trèves. — Bibliographie.

Die Kunst unserer Zeit. — 6. Liefg. — Über Münchener Genremalerei in den Jahren 1870—1880. — 7. Liefg. — Franz von Defregger.

Die Kunst. — Heft 7. — Auguste Rodin. — — Heft 8. — Albert von Keller. — Die Zukunft der Kunstausstellungen. — Die Menzelausstellung in Berlin. — Die Frühjahrsausstellung der Sezession in München.

Die Kunstwelt. — Heft 2 — Wiener Sammlungen auf der Ausstellung älterer Kunst zu St. Petersburg (Schluß). — Aug. v. Pettenkofen. — Leopold Burgers Lebenswerk (Schluß). — Probleme der Plastik.

Baudenkmäler deutscher Vergangenheit. — Heft 10. — Tiroler Schlösser und Ansitze an der Brennerstraße.

Kunst und Künstler. — Heft 7. — Fritz von Uhde. — Notizen von einer Reise nach Griechenland. — Émile Gallé. — Aus der Korrespondenz Vincent van Goghs.

Kunst und Kunsthandwerk. — Heft 3 des 8. Jahrg. — Vergleichende Kunstausstellung amerikanischer und ausländischer Gemälde in New York. — Medardo Rosso.

Das Museum. — 2. Liefg. des X. Jahrg. — Tintoretto.

Zeitschrift für bildende Kunst. — Heft 6. — Eugène Laermans. — Neue Schweizer Kunst. — Jules Dalou und sein Denkmal der Arbeit. — Die Wiedergabe griechischer Kunstwerke durch Bildhauer des römischen Trevererlandes (Igelersäule). — Die Echtheit der Wetzlarer Zeichnung des Otto Heinrichbau-Giebels. — Eugen Bejot. — Nordische Freiluft-Museen. — — Heft 7. — Das Winckelmannporträt von Anton Raphael Mengs. — Vilhelm Hammershöi. — Bemerkungen über einige Meisterwerke: I. Andrea Mantegna. — Die Wiederherstellung des päpstlichen Palastes in Viterbo. — Handbuch der bürgerlichen Baukunst in Frankreich. — Kritik und Chronologie der Gemälde von P. P. Rubens. — Nordische Freiluft-Museen (2. Art.).

Repertorium der Kunstwissenschaft. — XXVIII. Band. Heft 1. — Das Naturgefühl des Niccolo Pisano. — Der Meister des Paradiesgartens. — Die deutsche Passionsbühne und die deutsche Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts in ihren Wechselbeziehungen (Schluß). — Augsburger Urkunden. — Kurfürst Ottheinrich und der »Ostpalast« des Heidelberger Schlosses.

Gazette des Beaux-Arts. — 1. Février 1905. — Le chateau de Maisons. — L'art dans l'Italie Méridionale. — Peintres-graveurs contemporains. — L'Exposition des Artistes Lyonnais peintres et sculpteurs. — Artistes contemporains. — — 1. Mars 1905. — La nouvelle salle des antiquités Égyptiennes et le Mastaba d'Akhouthotep au musée du Louvre. — Le »Blessé défaillant« de Crésilas. — Paul Rénouard. — La »Mort de Sénèque« par Louis David. — Un amateur de curiosités sous Louis XIV.

The Art Journal. — April 1905. — The Boston »Velasquez«. — Wentzel Jamnitzer. — Whistler. — Modern Decorative Wares. — London Exhibitions. — Liverpool School of Art. — Art Handiwork. — Passing Events. — Sales.

Die Rheinlande. — Jahrg. 5, Heft 4. — Viktor Weishaupt †. — Germanentum und Antike im Kampf um die italienische Malerei des 15. Jahrhunderts. — August Gaul.

Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen. — 26. Band, 1. Heft. — Studien und Forschungen: Heinrich Friedrich Füger, der Porträtminiaturist. — Einige florentinische Maler aus der Zeit des Übergangs vom Duecento ins Trecento. — Giuliano da Majano in Macerata. — Elfenbeinreliefs aus der Zeit Karls des Großen. — Eine neue Zeichnung vom Meister des Hausbuchs.

PRAKTISCHE WINKE

BEANTWORTUNG VON ANFRAGEN

ZEMENTPUTZ

»Jetzt bekommt der Putz Blasen und Buckel und fällt schon wieder herunter, habe ihn doch erst sogar in Zementmörtel herstellen lassen«, hört man oft klagen.

In diesem Falle ist gewöhnlich die Ursache der mangelhaften Arbeit zuzuschreiben und kann die Schuld entweder im Auftragen oder im zu raschen Trocknen liegen. Vor dem Verputzen von Mauerflächen ist es unerläßlich, daß die Ziegelfugen zuerst ca. 2 cm tief ausgekratzt werden, damit der neue Putz darin haften kann und daß dann eine gründliche Reinigung der Mauerfläche durch Abwaschen und Abfegen aller Staub- und Mörtelteilchen vorgenommen wird. In vielen Fällen wird das trockene Mauerwerk zu wenig genäßt und hat diese Unterlassung zur Folge, daß der trockene Ziegelstein dem Zementputz die zu seiner Erhärtung notwendige Feuchtigkeit zu rasch entzieht, weshalb auch das Feuchthalten von fertigen Zementarbeiten sehr wichtig ist für die Dauerhaftigkeit derselben. Für Putzarbeiten ist der Winter des Frostes halber unzulässig, der Sommer ungünstig, weil die Hitze den Mörtel zu schnell austrocknet; die günstigste Zeit zur Vornahme dieser Putzarbeiten ist das Frühjahr.

Das Aufstellen sogenannter Kokskörbe behufs rascheren Trocknens des Putzes ist zwar oft nicht zu vermeiden, wirkt aber stets ungünstig, da das Mörtelwasser zu rasch verdunstet. Sehr empfehlenswert ist, dem Zementmörtel einen Zusatz von etwas gelöschtem Kalk zu geben, da dadurch der Mörtel eine größere Bindekraft am Stein erhält, und heißt dann verlängerter Zementmörtel oder auch Streckmörtel.

Das gebräuchlichste Mischungsverhältnis für wetterbeständigen Zementmörtel ist 1 Teil Zement und 3 Teile Sand; beim Streckmörtel werden zu diesem Verhältnis noch 0,4 Raumteile gelöschter Kalk hinzugegeben. Es ist zu berücksichtigen, daß bei fettem Mörtel geringerer und bei magerem größerer Kalkzusatz notwendig ist. So sind bei einem Mischungsverhältnis von 1:4, 0,5 Raumteile und bei 1:5, 0,7 Raumteile Kalkbeisatz zu geben.

Zementmörtelputz an feuchten Gebäudeteilen, z. B. an Sockelflächen hält niemals, da er in Folge der aufsteigenden Bodenfeuchtigkeit im Winter zerfriert und wegfällt. Mit Rücksicht auf die immer wiederkehrenden Reparaturen wäre das Anbetonieren eines Betonsockels zu empfehlen.

Hans Schurr, Architekt

Redaktionsschluß: 12. Mai.

BERLINER KUNSTBRIEF

Von DR. HANS SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee)

Berlin, 15. Mai 1905

In der Stille unseres alltäglichen Kunstlebens lebt fast unbemerkt manches, das mehr Aufmerksamkeit verdient, als pompöse Darbietungen finden. So erfuhr die Öffentlichkeit wenig von der kleinen, kaum zwei Dutzend Stücke enthaltenden Ausstellung des jungen italienischen Bildhauers Pietro Canonica, auf den bisher nur intimere Kenner hingewiesen hatten. Seine Werke, meist in Marmor ausgeführt, enthalten eine harmonische Vereinigung von Routine und von innigem Gehalt. In erster Linie möchten wir Grabmäler nennen. Das eine, mit der Inschrift »Du brachtest uns nur Liebe, Güte und Frieden«, zeigt auf den beiden Seiten des Grabeinganges je drei Engel, deren Physiognomien fein differenziert sind. Von einem anderen Grabmal war das Mittelstück zu sehen: ein Kranker oder Toter mit der um ihn besorgten Schwester. An zweiter Stelle nennen wir einige mehr darstellerische Werke. Besonders anziehend, namentlich in der ausdrucksvollen Haltung, ist die auf ein Gitter gelehnte, in die Ferne blickende Nonne. Dann ein schmerzvoller Christus; ein Stück »La mente sogna i desideri del cuore«; drei bacchantische Frauen in Bronze usw. Eine besonders sympathische Darstellung von zwei betenden Kindern, unter denen sich ein interessanter Fries in Basrelief hinzieht, leitet hinüber zu der dritten Gruppe, den verschiedentlichen Büsten. Kinderporträts sind wohl die wirkungsreichste Seite von Canonicas Schaffen. In den verschiedentlichen Porträtbüsten herrscht meistens irgend ein besonderer Zug des Sinnens oder dergleichen vor.

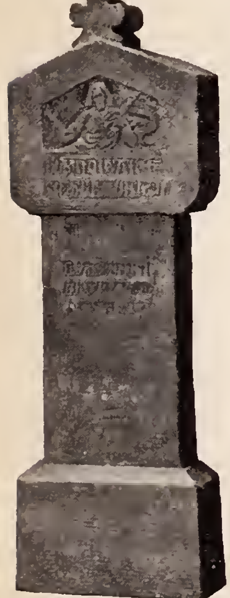
ALOIS MILLER
M.: ULTRARÖMISCH
Belobung

Eine verkleinerte Wiederholung der Nonne in Bronze fanden wir eben in dem Kunstsalon von Gladenbeck. Auch sonst sind hier neuere Plastiker vertreten; so Arnoldt, Dannhäuser, und der, besonders durch die Kunst außerordentlicher Tanzstellungen und dergleichen hervorragende Lewin-Funcke, welche beiden wir gleichzeitig in der »Großen« finden; dann Kruse und Marcuse, dessen Rompreis »Das Urteil Salomons« hier wieder zu sehen ist.

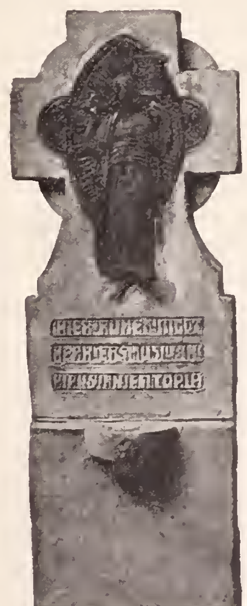
Unter den Bildersalons bringt derzeit Paul Cassirer einige Künstler, von denen teils ältere in neuer Weise teils weniger bekannte vorgeführt werden. In ersterer Beziehung lernen wir F. Valloton als Maler günstiger kennen, als es sonst bei diesem bekannten Vertreter eines flotten Buchschmuckes der Fall war; namentlich in Interieurs zeigt sich sein Können. Dann erscheint hier Vincent van Gogh mit französischen Landschaften und dergl., deren Formensprache dicke, meist kurze Striche zeigt, mit einer fast reliefartigen Auftragung. In einer Weise, die wir bei den Dresdenern der »Großen« wiederfinden werden, wirkt Konrad v. Kardorff in seinen Darstellungen von der Wasserkante durch eine starke Farbenverwendung. — Bei Keller & Reiner gibt es zur Abwechslung auch einmal eine nicht üble Blüte der Künstelei im Leben des Kindes. Die »Schwarzbilder und Sprüche« von Johanna Beckmann zeigen anmutige Silhouetten und besonders wohlgefällige Verwendungen von Pflanzenlinien. Bennewitz v. Loefen jr. bringt Beachtenswertes mit einigen Kinderporträts der letzten Jahre.

In der Blüte eines kaum 29jährigen Lebens war im vorigen Jahre der Schüler von E. Bracht, Alfred Oesteritz, gestorben. Eine reiche Fülle von Ölbildern, Pastellen usw. von ihm gab es in einer Nachlaßausstellung zu sehen. Jetzt lernen wir wieder einiges von ihm kennen in der Kunstausstellung des Warenhauses Wertheim, die sich manches Verdienst um das Hervorziehen von Unbemerkterem erwirbt. Die kräftige Linienzeichnung in den Landschaften des Verstorbenen, besonders seine eindringliche Wiedergabe der Schollen und der Wolken, erhebt ihn weit über die allmählich unerträgliche Flut der äußerlichen Landschaftsmalerei. Neben ihm tritt ein Lebender auf: Walter Waentig. Frei von einer bestimmten Richtung, doch immerhin an ältere Holländer erinnernd, sind seine Zeichnungen und Malereien Zeugnisse eines eigenen Könnens. Noch wertvoller als seine Dorfgebäude, Bauernstücke usw. dürften seine Porträts sein. Landschaften von Moritz Pretzsch, besonders Nachtstücke, verdienen noch eine Nennung. Curt Stoeving, als Maler bereits geachtet, hat in demselben Kaufhaus bei seiner Gruppe moderner Wohnungskunst wohl das Beste an Zimmereinrichtungen usw. geleistet; unter den übrigen Künstlern dieser Gruppe seien Wilhelm v. Debschitz und Wilhelm Thiele hervorgehoben.

In einer der Ausstellungen des Salons Schulte war ein bereits verstorbener Künstler des Kreises Leibl, Thoma, Trübner wiedererweckt worden: Karl Schuch. Neben Porträts waren hauptsächlich Stilleben, einschließlich alter Häuschen und namentlich Blumen sein Kunstgebiet. Jetzt sind zwei Stilleben von ihm in die Berliner National-Galerie aufgenommen. Die verschiedentlichen Neuerwerbungen derselben, meist Gemälde, gehörten zu den Ereignissen der letzten Zeit. Stand dabei eine Kreuzabnahme von Böcklin im Vordergrunde, zum Teil



MOTTO: AUFERSTEHUNG



MOTTO : PAX 5



MOTTO: II K.



MOTTO: A—W

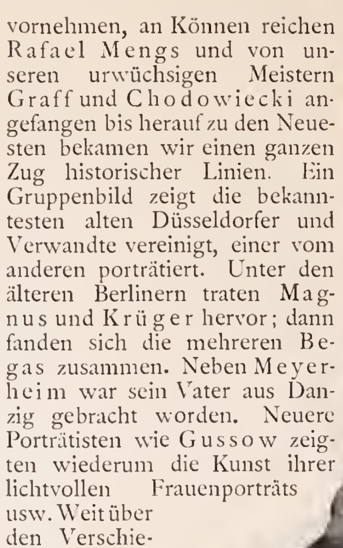
mit Recht, namentlich wegen der koloristischen Arbeit, so bedeudete diese Ausstellung doch ganz besonders einen Beweis für das Streben der Direktion nach Vielseitigkeit. Neben Neuesten, wie O. Frenzel, E. Thöny und der bedeutenden Radiererin K. Kollwitz, neben gut gewählten Proben von H. Gude, W. Leibl, H. Thoma und einigen für die Lokalhistorie wichtigeren Stücken sowie verschiedentlichen Plastiken von A. Gaul, A. Rodin u. a. erfreute uns namentlich die Bevorzugung zweier älterer österreichischer Maler, die sonst wenig bekannt sind. E. Engert ist sympathisch, aber doch nicht zu vergleichen mit der für den Fortschritt unserer Kunst großen Bedeutung W. Waldmüllers, der seiner Zeit um seines Realismus willen so viel zu leiden hatte.

Die National Galerie hat das Umfangreichste geleistet, was jetzt zur Totenehrung A. v. Menzels aufgeboten wurde. Sie hat eine Ausstellung von gegen 6000 Nummern zusammengebracht. Und doch würde es nicht schwer sein, eine Lückenhaftigkeit dieser Kollektion darzutun. Daneben hatten Amsler & Ruthardt eine kleine Menzelsammlung vorgeführt, in welcher namentlich seine technischen Anfänge (beispielsweise Versuche auf Stein mit Pinsel und Schabeisen aus dem Jahr 1851) überraschten; darunter viel Lithographien. Auch ein Brief des Meisters vom Jahr 1904 war zu sehen, in welchem er eine zugleich mit ausgestellte Gravierung in Buchsbaumholz, eine eigene Erfindung von C. Köhnlein, sehr lobt; es handelt sich um ein Porträt Menzels. Je weiter wir nun in dieser kleinen und in jener großen Kollektion die enorme Meisterschaft und namentlich Vielseitigkeit des Künstlers kennen lernten, die bereits eine mehr als moderne Höhe erreicht hatte, als rings umher noch Romantik und Akademik waltete, desto mehr trat hervor, daß dieses Riesenreich von künstlerischem Können doch auch neben sich Gebiete unberührt ließ, die anderswo in den Händen Geringerer besser aufgehoben sind. Neben der durchdringenden satirischen Kraft steht die Gemütswärme, neben dem unglaublich scharfen Sehen der optischen Welt das innerliche Sehen anderer Welten merklich zurück.

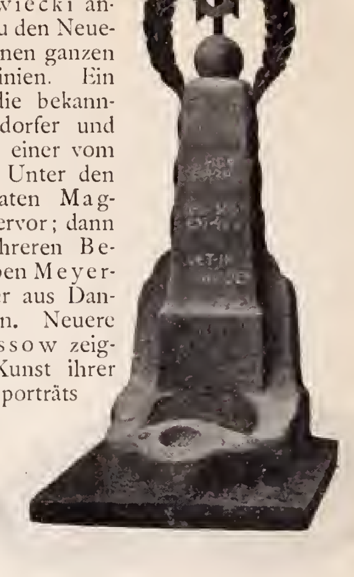
Für sistorische Interessen sowohl wie auch für zeitlose war inzwischen wohl die interessanteste und aufschlußreichste Erscheinung eine Darbietung des Künstlerhauses, das überhaupt in seinen Ausstellungen viel Abwechslung, und zwar in möglichster Abrundung des Zusammengehörigen bringt. (So waren z. B. französische Farbenradierungen, von je einem einzigen Drucke stammend, zu sehen, ein dem früheren Kupferfarbendruck nachfolgendes kühnes Seitenstück zum Farbenholzschnitt, wie ihn vor kurzem das Kunstgewerbemuseum aus japanischen Händen gezeigt hatte; und die »Société de la gravure originale en couleurs«, der auch Deutsche angehören, veranstaltet eben in Köln eine Ausstellung.) Wir meinen jetzt die Ausstellung deutscher Porträtkunst des 19. Jahrhunderts im Künstlerhause. Von dem künstlerisch



MOTTO: MORS



vornehmen, an Können reichen Rafael Mengs und von unseren urwüchsigen Meistern Graff und Chodowiecki angefangen bis herauf zu den Neuesten bekamen wir einen ganzen Zug historischer Linien. Ein Gruppenbild zeigt die bekanntesten alten Düsseldorfer und Verwandte vereinigt, einer vom anderen porträtiert. Unter den älteren Berlinern traten Magnus und Krüger hervor; dann fanden sich die mehreren Begas zusammen. Neben Meyerheim war sein Vater aus Danzig gebracht worden. Neuere Porträtisten wie Gussow zeigten wiederum die Kunst ihrer lichtvollen Frauenporträts usw. Weit über den Verschiedenheiten zwischen den schlichten, charakteristischen Älteren und den in diesen beiden Eigenschaften oft zurückbleibenden Neueren stehend zeigte sich hier die Porträtkunst von G. F. W. Richter (geboren 1847). Immer wieder mußte man den Blick zu diesen innigen Leistungen zurückwenden, an die vielleicht manche, die ihn bereits gut kannten, kaum mehr gedacht hatten, zumal hier meist Privatbesitz ausgestellt war.



MOTTO: AMEN

Die Bedeutung dieser Kollektion für die Erkenntnis speziell der Berliner Kunstgeschichte darf um so mehr hervorgehoben werden, als wir soeben eine größere Ausstellung haben, die nach ihrem Grundzuge vorwiegend eine Geschichte der Berliner Kunstprofessoren darbietet. Ihr, der »Großen Berliner Kunstausstellung 1905« widmen wir einen eigenen Bericht.

KARLSRUHER KUNSTBRIEF

Von BERNHARD IRW (Karlsruhe)

Karlsruhe, den 18. Mai 1905

Daß am Rhein nicht nur der Wein, sondern auch die Kunst gar wohl gedeiht, beweist die 1. Wanderausstellung des Vereins rheinischer Kunstfreunde, die sich zur Zeit im hiesigen Kunstverein niedergelassen hat. Es ist die erste derartige Veranstaltung dieses noch jungen Vereins, aus der man aber schon erkennen kann, daß sich die Gesellschaft warmer Förderung von seiten der Künstler erfreut. Schon die prächtige Ausstattung des Kataloges läßt Gutes hoffen. W. Cissarz hat den Buchschmuck dazu gezeichnet und außerdem haben noch eine Reihe bedeutender Künstler, wie Thoma, Steinhausen, Klein u. a. Originalzeichnungen dazu beigesteuert. Der Katalog verzeichnet nur Werke von Künstlern Württembergs, Badens, Elsaß-Lothringens und der Rheinprovinz. Der gütige Leser mag mir auf einem Rundgang durch die Ausstellungssäle folgen.

Wir verweilen uns zunächst bei Hardts »Vom Rhein«. Das Bild zeichnet sich vor



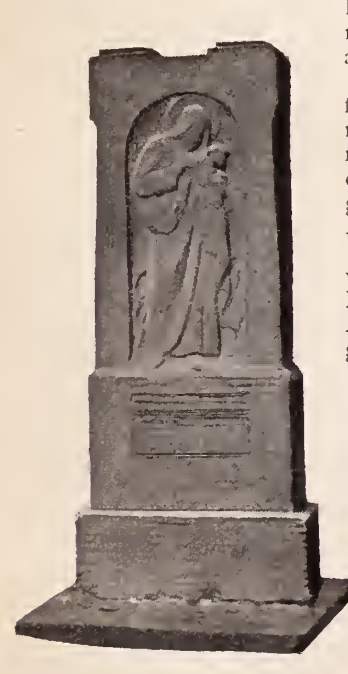
MOTTO: COELO

allem durch die sichere Technik aus, mit der es gearbeitet ist. Die Bäume heben sich in feiner Silhouette von dem hell getönten Hintergrund ab. Das gleiche gilt von der »Landschaft an der Amper«, die Karl Walter (Karlsruhe) ausgestellt hat. Eine leichte Anlehnung an Dill ist unverkennbar; jedoch muß man sagen, daß die Bäume Walters knorrig und kraftvoll sind, Eigenschaften, welche denjenigen Dills vollständig mangeln. Auch dieser ist durch ein Tempera »Dämmerung« vertreten. Seine Manier, die nachgerade zur Schablone ausartet, ist so bekannt, daß ich mich hier nicht weiter darüber zu verbreiten brauche. »Dämmerung« soll ein Stimmungsbild sein, ist es aber nicht. Man sucht vergebens nach einem festen Kern, der dem Ganzen zugrunde liege. Die schwächliche, flaue Landschaft kann keine Stimmung, keinen nachhaltigen Eindruck erzeugen. Da ist der Schwabe Graf Kalckreuth aus ganz anderem Holze geschnitzt. Der kräftige »Erdgeruch«, den seine Werke atmen, ist ja sprichwörtlich geworden. Er ist durch zwei Gemälde, »Scheune« und »Nachtwächter« gut vertreten. Insbesondere kann ersteres den Ruf, den der Künstler seiner exakten Perspektive wegen genießt, nur befestigen. — Weil wir doch gerade bei den Schwaben sind, so mag hier auch noch ein anderer Erwähnung finden, der mit Kalckreuth allerdings nur den Wohnort gemein hat. Es ist dies A. Faure mit seiner »Salome«. Um es gleich vorweg zu nehmen: Das Bild ist in Anlage und Ausführung völlig verunglückt. König Herodes, der das Gesicht eines Schnapskonsumenten besitzt, ist einfach am Rande des Bildes angepappt und Salome gleicht bedenklich einem Fußballspieler sans costume. Wir trennen uns also nicht allzuschwer von dem »Kunstwerke«. Die Wunde, welche es unserem ästhetischen Auge geschlagen hat, wird durch »Frühling«, eine Landschaft von Hans Schrödter (Karlsruhe), völlig geheilt. Der Künstler ist in weiteren Kreisen so ziemlich unbekannt, sehr zu Unrecht, wie man sagen muß, denn das Bild steht in technischer wie ästhetischer Hinsicht über manchem Werke berühmter Meister, bei denen der berühmte Name eben manchmal viel helfen muß. — Gleichfalls bisher noch unbekannt war H. Osthoff (Grötzingen), der ein Gemälde »Drohendes Gewölk«, ausgestellt hat. Es zeichnet sich besonders durch gute Beobachtung aus. Wie Ernst Hardt, den ich zu Anfang erwähnt habe, versteht es auch Osthoff, die Bäume scharf vom hellen Hintergrunde abzuheben. — Sind Osthoff und Hardt Meister des Hintergrunds, so liegt die Stärke K. Küstners (Guntersblum) in der Wolkenbildung. Die Wolken über seiner »Mooslandschaft« sind nicht gekünstelt, sondern echt und natürlich. Noch einen anderen Vorzug haben seine Bilder: Die Farben wirken harmonisch zusammen. In dieser Hinsicht gleicht er völlig seinem Nachbar, Friedrich Fehr. In dem auf Holz gemalten »Mädchen am Wasser« Fehrs trübt kein einziger greller Mißton die herrliche Harmonie der Farbentöne. Kein wüster, heller Klecks beleidigt das Auge, man findet keinen einzigen Pinselstrich, der nicht der Gesamtstimmung angemessen wäre. — Genau dasselbe läßt sich von Thomas »Herbstlandschaft« sagen. Es ist ein Gedicht, dem man es sofort ansieht, daß es mit inniger Liebe und Hingebung gemalt worden ist. Die beiden Mädchen, über welche der Herbstwald sein braunes Blätterdach ausbreitet, die Schafe im Vordergrund und weit in der Ferne die Alpen, auf welchen der letzte Strahl der sinkenden Sonne ruht — es liegt eine so innige, feine Stimmung über dem Ganzen, daß man gern stundenlang vor dem Bilde verweilen möchte. — Wir werden ein wenig an Thomas »Verlornen Sohn« erinnert, wenn wir Winkels



MOTTO: MANDORLA

MOTTO: RUHE



MOTTO: III K



MOTTO: II B

»Waldwiese« betrachten. Auch seinem Werke sieht man es an, daß es mit Fleiß und Hingabe gemalt ist. — Hein ist durch »Vor Schlafengehen« wenig vorteilhaft vertreten. — Gustav Schönleber stellt eine Landschaft »Pfingsten«, aus; des Künstlers Ruf ist so anerkannt, daß ich hier nichts weiter darüber zu sagen brauche. Endlich haben noch Carlos Grethe (Stuttgart) und Kampmann (Karlsruhe) Bilder, die ihres Rufes würdig sind, ausgestellt.

Im vorstehenden habe ich die wichtigsten Landschaftsbilder besprochen; natürlich war es mir unmöglich, alle zu kritisieren. Wenden wir uns nun den Porträts und Akten zu.

Da wäre an erster Stelle Ferd. Kellers »Bildnis des Großherzogs Friedrich von Baden« zu erwähnen. Das Porträt ist schon auf vielen Ausstellungen herumgekommen und ist auch schon viel besprochen worden. Zu neuen Bemerkungen liegt kein Grund vor. — Eine bemerkenswerte Leistung ist Anna Bayer-Becher's »Mädchenbildnis«. Die Falten des Kleides sind natürlich und ungezwungen. — Caspar (Stuttgart) stellt ein Bildnis aus, das man — abgesehen von einigen Kleinigkeiten — nur als wohlgelungen bezeichnen kann. Ein feiner, silberner Hauch liegt auf dem zwar gerade nicht schönen, aber edlen Antlitz. Die Reihe der Porträts beschließt Leon Hornecker (Straßburg i. E.) mit einem Bildnis in Rembrandtmanier.

Nur eine Aktstudie enthält die Ausstellung, aber diese eine ist mehr wert als hundert andere. W. Schmurr (Düsseldorf) hat sie gemalt und »Schönheit der Form« betitelt. Der Name sagt vollkommen die Wahrheit: es ist wirkliche, wahre Schönheit. Schmurr wendet sich von der Art eines Louis Corinth ab. Er will keine bloßen Fleischklumpen malen, sondern in dem Beschauer eine edle, hohe, ästhetische Empfindung auslösen. Er faßt den Körper als Sinnbild der Seele, also in seiner eigentlichen ästhetischen Bedeutung auf.



MOTTO: STERN
(Zeichnung)

Von den Aquarellen sei erwähnt: »Das Straßburger Banner im Gefecht« von L. Schnug (Straßburg i. E.) Der Künstler hat sich mit großem Fleiße den kostümlichen Vorstudien unterzogen, die zu einer guten Ausführung des Sujets nötig sind. Gleichfalls als guten Aquarellisten zeigt sich uns G. Daubner, ein anderer Elsässer, mit seiner »Elsässischen Dorfstraße«. Der Künstler, der schon früher mit Aquarellen im hiesigen Kunstverein vertreten war, ist entschieden ein guter Beobachter des elsässischen Volkslebens.

Wir haben nun noch die Plastiken zu besehen, die quantitativ gering, qualitativ aber hervorragend vertreten sind. Da ist vor allen Dingen Dietsches »Hansjakob« zu nennen. Hansjakob selbst hat uns die Entstehungsgeschichte dieser Statuette berichtet.[1]) Den Rock vorn aufgeschlagen, den Knotenstock in der Hand, den Schwarzwälder Hut auf dem derben, charakteristischen Schwarzwäldler Kopfe, so steht der originelle Freiburger Pfarrer vor uns, wie er leibt und lebt. Es ist ein Werk, das seinem Schöpfer alle Ehre macht.

L. Habich (Darmstadt) hat eine Porträtbüste ausgestellt, die seinen anerkannten Ruf nur befestigen kann. Es folgt S. Hausmann (Frankfurt) mit drei fein ausgeführten Porträtbüsten in Marmor. — H. Volz hat seine bekannte Büste Hans Thomas ausgestellt.

Wenn wir auf das Geschaute zurückblicken und von störenden Einzelheiten, wie sie ja auf jeder Ausstellung anzutreffen sind, absehen wollen, so müssen wir sagen, daß dem Vereine sein erster Schritt vor die Oeffentlichkeit, dank dem kräftigen Mitwirken der Künstler, wohl gelungen, und man kann ihm für sein ferneres Wirken ein gutes Prognostikon stellen.

ZUR RESTAURATION DES PADERBORNER DOMES

Die äußere Restauration des altehrwürdigen Paderborner Domes, welcher im wesentlichen mit seinem westlichsten Teile und dem Turme aus der Mitte des 12. Jahrhunderts, mit seinem östlichen (außer der älteren Krypta) und dem größeren Teile des Langschiffes aus der Mitte des 13. Jahrhunderts stammt, ist vor einigen Jahren in der Hauptsache vollendet worden. Sie begann vor ca. 50 Jahren mit dem Neubau der dem südlichen Haupteingang vorgelagerten offenen Vorhalle, dem »Paradies«, das dem doppeltorigen reichen romanischen Portal Schutz gewährt. Kann man zweifeln, ob statt des Neubaues nicht die Wiederherstellung der alten Vorhalle richtiger gewesen wäre, so ist im übrigen die Restauration als eine wohlgelungene zu bezeichnen. Ja sie erhebt sich in der freien Ausformung des Ostgiebels und dem charakteristischen Ausbau des mächtigen romanischen Turmes zu künstlerischer Vollendung.

So ist es doppelt erfreulich, daß man jetzt auch der Restauration und Ausschmückung des Innern sich zugewandt und mit der Ersetzung der alten, weißen Glasfenster, die jedes künstlerischen Wertes entbehren, durch gemalte bunte Fenster begonnen hat.

Daß man gerade mit den Fenstern den Anfang der Innendekoration gemacht, hat wohl seinen Grund einerseits in dem defekten Zustand der Mehrzahl der vorhandenen Fenster, andererseits in dem zutreffenden Gedanken, die farbige Harmonie zwischen Mauerwerk und Fenstern leichter und sicherer herbeiführen zu können, wenn letztere zuerst fertiggestellt, und danach sowohl der Farbenton, als namentlich auch der so wichtige Grad der Helligkeit in der Behandlung der Pfeiler und Flächen bemessen werden.

Daß man sich zur farbigen Behandlung der Fenster entschlossen, darf gewissermaßen als eine in der Natur der Verhältnisse begründete Notwendigkeit bezeichnet werden. Ist es einerseits für eine den Mittelpunkt einer uralten Diözese bildende Kathedrale an sich berechtigt, auch in ihrer Ausstattung die übrigen Diözesankirchen an Schmuck zu übertreffen, so laden im vorliegenden Falle Ehrwürdigkeit des Alters, historische Erinnerungen, architektonischer Wert und Schönheit des Bauwerks noch besonders zu einer reicheren künstlerischen Behandlung ein. Geradezu gefordert aber wird eine farbige Bemalung der Fenster durch die Art des Bauwerks selbst. Der Paderborner Dom, welcher

[1]) »Mein Grab«, Stuttgart, Bonz & Co.



PAUL ONDRUSCH
MOTTO: SCHMIEDEEISEN
Belobung

in den hier besonders in Betracht kommenden Teilen der frühesten gotischen Zeit angehört, und daher noch die schweren, wenn schon reich gegliederten Pfeiler der romanischen Periode aufweist, ist als dreischiffige Hallenkirche erbaut von einer weiträumigen Mächtigkeit, wie sie im ganzen nordwestlichen Deutschland ihresgleichen nicht findet. Als solche hat sie zwischen den Außenpfeilern hohe, bis zur vollen gemeinschaftlichen Gewölbehöhe reichende, dabei breit ausladende Fensterflächen, welche eine Fülle flutenden Lichtes einlassen, und so eine farbige Brechung desselben in hohem Maße angezeigt, ja notwendig erscheinen lassen, wenn die innere Schönheit des Baues zur vollen Geltung gebracht werden soll. Auf der anderen Seite leuchtet ohne weiteres ein, daß die Behandlung der Fenster, gerade weil sie, zumal mit ihrem reichen und kräftigen Maßwerk, einen so wesentlichen und charakteristischen Bestandteil des Bauwerks bilden, auch von um so größerer Bedeutung für das Ganze ist. In dieser Hinsicht verlangt die hervorragend günstige Situation für eine farbige Behandlung auch eine hervorragende künstlerische Ausnutzung derselben.

Diesen Gesichtspunkt erkennend, hat man, wie seinerzeit betont wurde, gerade für die acht großen Fenster des Langschiffes einen einheitlichen Gedanken der gesamten bildlichen Darstellung zugrunde gelegt, und zwar eine Geschichte der Diözese Paderborn in ihren wichtigsten Ereignissen und ausgezeichnetsten Persönlichkeiten.

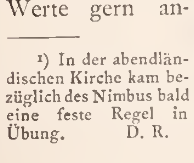
Von diesem Bilderzyklus ist jetzt, kurz vor dem Osterfeste, das erste große Fenster, und zwar eines der beiden Mittelfenster der Südseite, als Probefenster fertiggestellt. Dasselbe ist dem Patron der Diözese, dem hl. Liborius, gewidmet. Wie die Fensteröffnung durch einen kräftigen Mittelpfeiler in zwei gleichgroße Teile zerfällt, deren jeder wieder durch eine Säule halbiert wird, während reiches Maßwerk, mit einer großen Rosette abschließend, den obersten spitzbogigen Teil des Fensters ausfüllt, so sind auch in der größeren oberen Hälfte zwei den hl. Liborius betreffende Szenen, nämlich sein Tod und die Übertragung seiner Reliquien von Le Mans in Frankreich nach Paderborn (im Jahre 836) behandelt. Die untere, friesartig gehaltene, kleinere Hälfte enthält vier sitzende, fast lebensgroße Figuren der drei Bischöfe Julian und Alderich von Le Mans und Hathumar von Paderborn sowie des Kaisers Ludwig des Frommen.

Wir wollen uns im nachstehenden ausschließlich auf die ästhetische Würdigung dieses Fensters beschränken. Wir lassen deshalb eine Reihe anderer, sich aufdrängender Fragen ganz aus dem Spiel: z. B., inwieweit eine Einzeldarstellung nicht als heilig verehrter Personen auf einem Kirchenfenster berechtigt; ob die Auswahl der Einzelfiguren wie der Gruppen eine besonders glückliche ist; wie Ludwig der Fromme zu dem Heiligenschein kommt, den er mit den drei als heilig bezeichneten Bischöfen gemein hat, während das St. vor seinem Namen (mit Recht) fehlt[1]); ob es, zumal bei der geteilten Gestaltung des Fensters, nicht vielleicht richtiger gewesen wäre, die Einzeldarstellungen von Heiligen in den oberen Teil des Fensters zu bringen und den unteren friesartig für die historischen Ausführungen von Gruppen etc. zu benutzen u. s. w.

Betrachten wir zunächst die vier Einzelfiguren des unteren Teiles, so ist, abgesehen von der etwas wulstigen Behandlung der Gewänder, die zeichnerische und auch farbige Durchbildung der einzelnen Figuren als solche anzuerkennen. Sie gewinnen noch infolge ihrer sauberen Ausführung, wenn man sie durch ein Perspektiv betrachtet. Die Wirkung wird aber beeinträchtigt durch ihre Zusammenstellung. Indem sie alle in fast gleicher Haltung auf niedrigen Stühlen unter je einem romanischen Baldachin nebeneinander sitzen, geben sie dem ganzen unteren Teile etwas Einförmiges und Gedrücktes. Die Gleichförmigkeit wird noch gesteigert durch die nur geringen farbigen Unterschiede in den einzelnen Gewändern, und auch nicht behoben durch die — etwas absichtlich — verschieden gewendeten Köpfe.

Der Inhalt der beiden schon erwähnten Gruppenbilder, welche den oberen und Hauptteil des Fensters einnehmen, soll ausgedrückt werden durch die als Spruchband verwandten Worte der Fest-Antiphon: Liborio plaudat Gallia, quae tantum virum edidit, Felicior nunc Germania, cui corpus illa credidit. (Der sinnstörende Schreibfehler auf dem Spruchbande: illi statt illa, nämlich Gallia, wird wohl noch nachträglich beseitigt werden.) Auf dem ersteren Bilde steht dem sterbenden hl. Liborius sein Freund der hl. Martin von Tours zur Seite, während Priester und Laien betend um ihn knien; darüber nimmt der Heiland die von zwei Engeln emporgetragene Seele des Heiligen, welche nach mittelalterlicher Weise als kleines Kind erscheint, in Empfang. Auf dem anderen Bilde wird der Schrein mit den Reliquien des hl. Liborius in feierlicher Prozession von Geistlichen und Laien in die Stadt Paderborn eingeholt, indes Arme und Kranke hilfeflehend am Wege stehen.

Wir dürfen für unsere Beurteilung beide Bilder wohl zusammenfassen und wollen von vornherein zugestehen, daß die Darstellung derartiger Gruppenbilder mit vielen Personen in nahezu Lebensgröße für den Künstler, so wohl in Hinsicht auf die Kompositionen und Zeichnung als auch farbige Behandlung, Schwierigkeiten bietet. Wir wollen unter diesem Gesichtspunkt auch die gebotene Leistung als solche in ihrem Werte gern an-



[1]) In der abendländischen Kirche kam bezüglich des Nimbus bald eine feste Regel in Übung. D. R.



PAUL GEPPERT MOTTO: AMEN
IV. Preis d

erkennen. Aber wir glauben es andererseits der Wichtigkeit des Werkes, um das es sich für Jahrhunderte handelt, schuldig zu sein, bei einem Probefenster auf vorhandene Schwächen hinzuweisen, damit sie bei den späteren Bildern vermieden werden.

Beide Bilder leiden unserer Auffassung nach dadurch in ihrer Übersichtlichkeit und Wirkung, daß infolge zu vieler Personen die Hauptfigur des sterbenden hl. Liborius auf dem einen und der Reliquienschrein auf dem anderen Bilde nicht gebührend in den Vordergrund treten. Durch diese Unübersichtlichkeit, die eine rasche Orientierung erschwert, kommt man nicht recht zum Genuß der Bilder: man sucht und wird durch das, was man schließlich herausfindet, doch nicht voll befriedigt und entschädigt für den mangelnden ersten Überblick.

Im einzelnen wirkt es ungünstig, daß von der in liegender Stellung befindlichen Hauptfigur des hl. Liborius nur der Oberkörper sichtbar ist und dieselbe so noch verkleinert, in ihrer Wirkung noch mehr herabgedrückt wird. Die Darstellung der von zwei Engeln dem Heiland zugetragenen Seele des Heiligen ist in ihrer Komposition nicht glücklich und gibt zu Mißverständnissen Anlaß. Bei der großen Gruppe der betenden Priester und Laien sind die sich darbietenden Schwierigkeiten nur unzureichend überwunden. Es ist eine gewisse Steifheit in der Anordnung und in den einzelnen Figuren, und insbesondere ein Mangel in der plastischen Durchbildung der Köpfe nicht zu verkennen. Die Gruppe steht auch farbig nicht auf der Höhe; sie ist zu eintönig grau. Bezüglich des goldenen Schreines des hl. Liborius auf dem zweiten Hauptbilde würde eine perspektivische Zeichnung anstatt der gewählten Ansicht spitz von vorn zweifellos diesen Mittelpunkt besser zur Geltung gebracht und vermöge seiner charakteristischeren Form auch auf den ersten Blick leichter erkennbar gemacht haben. Die beiden symmetrischen Laternen haben etwas Steifes. Die Farben sind in diesem Bilde lebhafter, was wohltuend berührt, wenn man sich auch nicht mit allen Einzelheiten einverstanden erklären kann. Als am besten gelungen wird man die freundliche Gestalt eines hl. Diakonen bezeichnen können, wohl des hl. Meinolf, der nach einer späteren aber in sich glaubwürdigen Überlieferung an der Übertragung der Reliquien von Le Mans beteiligt war. Anderen Figuren haftet wieder etwas Steifes an. Den Bischof Badurad, von dem nur der Kopf im Hintergrunde sichtbar ist, hat man wohl absichtlich so zurückgestellt, weil er tatsächlich auf einem Reichstage abwesend war, als die Einholung der Reliquien in die Stadt erfolgte.

Zwei Vierpässe im Maßwerk sind, durchaus passend, durch die Ansichten der Kathedralen von Le Mans und Paderborn ausgefüllt. Wir hätten den Umriß der Gebäude etwas schärfer hervortretend, die Zeichnung des Paderborner Domturmes etwas charakteristischer gewünscht.

Als bestes Detail des ganzen Fensters erscheint unzweifelhaft die große Rosette in der Spitze desselben: der hl. Liborius in seiner Glorie, umgeben von den personifizierten Haupttugenden, die ihn auf Erden auszeichneten, Glaube, Liebe, Weisheit, Gerechtigkeit, Geduld und Beharrlichkeit. Hier vereinigt sich mit edlen Formen Klarheit und Schönheit der Farbe.

Wenn wir hiernach den Gesamteindruck des Fensters kennzeichnen sollen, so hat dasselbe für den Beschauer im unteren Teile etwas Schematisches, im mittleren Hauptteile etwas Unruhiges und Unübersichtliches. Diese Mängel liegen zum Teil in der Komposition und Zeichnung, zum Teil in der Farbengebung. Die Gesamtwirkung der letzteren genügt überhaupt nicht. Die überwiegende Verwendung von Weiß und Gelb, wodurch die Helligkeit des Innenraumes ja möglichst wenig beeinträchtigt wird, läßt beinahe darauf schließen, daß der Künstler hier mit gebundener Marschroute gearbeitet hat. Aber wegen der unzureichenden Anwendung tiefer, leuchtender Farben erscheint die ganze Farbenwirkung flach und nicht warm genug. Bei den großen Lichtflächen, die zur Verfügung stehen, ist die vermehrte Anwendung kräftiger, tieferer Farben durchaus unbedenklich für eine ausreichende Helligkeit im Innern. Sie ist aber notwendig, wenn wirklich der Zweck erfüllt und etwas Hervorragendes geschaffen werden soll zur Ehre Gottes und Erbauung der Gläubigen. Das vorliegende Fenster, dem es, wie ausgeführt, an Einzelschönheiten nicht fehlt, erweckt nach Zeichnung und Farbe nicht das Interesse, welches man erwarten mußte.

Wir haben unsere Bedenken offen geäußert, weil wir es lebhaft bedauern würden, wenn der als bauliches Kunstwerk hochstehende Dom von Paderborn in seinen Fenstern nicht einen Schmuck allerersten Ranges erhielte und hinter anderen Kirchen der Stadt in dieser Beziehung zurückstehen müßte. Wir möchten da, um nur eine hervorzuheben, auf die Kirche des vor einem Jahrzehnt erbauten künstlerisch hervorragenden Theologen-Konviktes, des Leoninum, hinweisen, deren Fenster, abgesehen vielleicht von dem Mittelbilde, der Annuntiatio, das nicht ganz auf derselben Höhe steht, sowohl was glückliche Komposition als edelste Formgebung und leuchtende Farbentiefen anlangt, Meisterwerke der Glasmalerei sind. Hier vereinigen sich fromme, mittelalterliche Auffassung und Farbenpracht mit der Formvollendung der Neuzeit zu lebendigen Schöpfungen, die Auge, Geist und Gemüt erfreuen und zu Gott erheben.

ZU UNSEREN BILDERN

Herz Jesu-Bild von Louis Feldmann (Sonderbeilage). Zu den hervorragendsten christlichen Künstlern der Gegenwart und zu den begabtesten Vertretern der Düsseldorfer Kunst zählt Louis Feldmann, von dem die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst in den Jahresmappen III, IV, VI und IX eine Reihe Meisterwerke veröffentlichte. Feldmann ist 1856 zu Itzehoe in Holstein geboren; 1877 kam er an die Akademie zu Düsseldorf, wo er sich an Eduard von Gebhardt anschloß. Bei seinen Gemälden stellt er sich ganz bestimmte koloristische Aufgaben, um durch die Farbe den Eindruck zu steigern. Ein leicht verständliches Beispiel hierfür bietet unsere Sonderbeilage: »Herz Jesu«, eine Schöpfung, die den größten Teil sonstiger Darstellungen dieses überaus schwierigen Themas weit überragt. Wir sind ergriffen



MOTTO: TOD

von diesem über das Menschliche hinausgehobenen, typischen und doch wieder individuell anmutenden Antlitz, von diesem Blick, der gütig und machtvoll zugleich in die Seelen dringt, von diesem bewegten und doch nicht unruhigen Gestus. Wir sind gefesselt von der Monumentalität und Geschlossenheit der ganzen Gestalt und freuen uns an der Art, wie die Figur in das hohe und schmale Format eingeordnet ist. Das Auge wird angezogen und festgehalten von der Farbe: warmes, sattes Dunkelrot und blaßes, kühles Violett. Die Feierlichkeit, Vornehmheit und Einheitlichkeit der Wirkung unseres Bildes kommt nicht zuletzt von diesem originellen Zusammenklang des Kolorits. Das Gemälde entstand im Jahre 1904 und befindet sich als Altarbild in Herten i. Westf. Figur etwa lebensgroß.

Lenbach-Porträts. Die prächtigen Porträts auf S. 221 und 223 sind im Besitz des Herrn Kunstmalers Wolter in München; sie waren bisher noch niemals abgebildet.

Das Tunner-Denkmal. Das am 20. November 1904 zu Leoben in Steiermark enthüllte Denkmal für Peter Ritter von Tunner ist eine Arbeit Karl Hackstocks, eines Schülers von Kundmann, der mit dieser seiner ersten größeren Arbeit ein Meisterwerk geschaffen hat. Aus einem Sockel aus rotem schwedischem Granit, auf dem in Versinnlichung von Arbeit und Wissenschaft die beiden Figuren des Hüttenarbeiters und des Akademikers stehen, welche das Monument bekränzen, erhebt sich der Monolith aus grauem Bacherer Granit, gekrönt mit der bedeutend überlebensgroßen, lebenswahren Büste Tunners, des großen Reformators des Hüttenwesens in Österreich. Die Figuren wie die Büste selbst sind aus Bronze. Vgl. Heft VII. — Abb. S. 237.

V. KRAUS, MOTTO: IN CRUCE SALUS
Belobung

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Die VI. internationale Kunstausstellung in Venedig wurde am 26. April eröffnet. Für Ankäufe stehen aus öffentlichen und Privatkassen schon jetzt namhafte Beträge zur Verfügung. Der finanzielle Erfolg erscheint auch diesmal als gesichert. Sechs Säle sind den Italienern eingeräumt; ferner noch acht Säle für Separatausstellungen italienischer Provinzen. Von fremden Nationen sind in eigenen Räumen vertreten: Amerika, Belgien, Holland, Frankreich, Ungarn, England, Deutschland, Spanien, Schweden. Einen eigenen Saal hat der Bildhauer Leonardo Bistolfi für eine Separatausstellung.

Konkurrenz. Der evangelische Kirchengemeinderat in Baden-Baden veranstaltet unter den deutschen Architekten evangelischen Bekenntnisses einen Wettbewerb zur Erlangung von Plänen zur Erbauung einer protestantischen Kirche in Lichtenthal bei Baden-Baden. Es sind Preise von 1500 M., 1000 M. und 500 M. festgesetzt.

Eine Oswald Achenbach-Ausstellung wurde am 14. Mai in Düsseldorf eröffnet. Sie wurde am 4. Juni geschlossen.

Ausstellungen in Karlsruhe. Die Nachlaßausstellung V. Weishaupts wurde am 20. Mai geschlossen und wird erst in einigen Monaten wieder eröffnet. Dafür wurde am 24. Mai die Gedächtnisausstellung des verstorbenen Preller-Schülers Professor Kanoldt eröffnet.

Die IX. Internationale Kunstausstellung in München (Kgl. Glaspalast) und die Lenbach-Ausstellung in München (Kgl. Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz) wurden am 1. Juni eröffnet.

Vom Kgl. Nationalmuseum in München. Zu einer anziehenden Sonderausstellung sind bis 13. Juli die Neuerwerbungen des Jahres 1904 vereinigt. Erworben wurden u. a. nicht wenige Stücke alter Volkskunst von kulturhistorischem Wert. Sehr schön sind 30 Pergamentblätter mit Aquarellen von Hans Mielich (1515—1572): Kostbarkeiten aus der Schatzkammer des Herzogs Albrecht IV. (V.) von Bayern.

Die II. Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes wurde am 19. Mai im neuen Sezessionsgebäude am Kurfürstendamm zu Berlin eröffnet. — Der Deutsche Künstlerbund erwarb am 4. April d. Js. einen Teil der Villa Romana bei Florenz, um dort vom September an eine Künstlerkolonie einzurichten. Jüngeren und älteren »fertigen« Künstlern soll Gelegenheit gegeben werden »eine Zeitlang in Ruhe an schönem Orte zu arbeiten und zugleich vor den in Florenz so reich vertretenen Kunstwerken aller Epochen, aller Stile, mit sich und ihrer Kunst zu Rate zu gehen«. Auf der diesjährigen Ausstellung des Künstlerbundes wurden sieben ausstellende Künstler für Benützung der Ateliers der Kolonie gewählt, nämlich Gustav Klimt, Th. Th. Heine, Ulrich Hübner, G. Kolbe, H. Tuch, Fr. Erler. H. van de Velde. Der engere Vorstand des Deutschen Künstlerbundes besteht aus den Herren: Graf Kalckreuth, Klinger, Graf Keßler, Max Liebermann, Stuck, Fritz von Uhde, Georg Hirzel.

Königliche Museen in Berlin. Wie der jüngst erschienene amtliche Bericht (1. Okt. bis 31. Dez. 1904) mitteilt, brachte die Eröffnung des Kaiser Friedrich-Museums den Sammlungen der Gemäldegalerie und der christlichen Plastik eine Reihe sehr wertvoller Geschenke ein. Vom Kaiser wurde das Kaiser Friedrich-Museum mit verschiedenen Kunstwerken ausgestattet; so zum Schmuck des kleineren Treppenhauses mit sechs großen Marmorstatuen der Generale Friedrichs des Großen, welche früher am Wilhelmsplatz aufgestellt waren, darunter je zwei Werke von Schadow und Tassaert, sowie die Marmorstatue der Venus von Pigalle. Der Abteilung der altchristlichen Kunst wurde vom Kaiser das Mosaik der Apsis von S. Michele in Africisco zu Ravenna überwiesen, das Friedrich Wilhelm IV. 1843 erworben hatte. In demselben Museum kam die Fassade von M'schatta, ein Geschenk des Sultans an den Kaiser, zur Aufstellung. Geschenkweise erhielt das Museum die Sammlung James Simon, die u. a. Werke von Mantegna, Raffaellino, Bronzino, Catena, G. David und B. Bruyn, Skulpturen von Nino Pisano, Ben. da Majano, Andrea della Robbia u. a. enthält. Käuflich gelangte in den Besitz des Museums die Sammlung alter niederländischer und holländischer Bilder des Herrn Adolf Thiem in San Remo, deren Hauptbild, ein herrliches Frauenbild van Dycks aus der Genueser Zeit, vom Besitzer als Geschenk an den Kaiser überwiesen wurde. Geschenkweise kam an das Museum eine Sammlung altchristlicher, byzantinischer und koptischer Antiquitäten; ferner ein Porträt von Gainsborough und ein solches von Th. Lawrence, eine alt bemalte Madonna in Stuck von A. Rossellino, ein Bronzerelief der Madonna mit

Engeln von Donatello, ein Bild von Hieronymus Bosch, ein Madonnenbild von Jan Scorel, ein etwa halblebensgroßes Kruzifix aus Holz von T. Riemenschneider, eine Madonna mit Heiligen von Sasetta, das Freskobrustbild eines Jünglings von Filippino, die Bronzebüste Voltaires von Houdon usw.

Glasmaler Franz Binsfeld in Trier starb nach längerem Leiden am 3. Mai im Alter von 50 Jahren. Der Verlebte gehörte der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst seit ihrer Gründung an und war stets einer der eifrigsten Förderer ihrer Bestrebungen. Um die letzte Generalversammlung der Gesellschaft in Trier erwarb er sich namhafte Verdienste.

Ein Wort über Kunst und Reichtum. Im württembergischen Landtag hielt der Abgeordnete Haußmann eine Kunstrede und betonte, daß die Kunst in Stuttgart einen frischen Aufschwung genommen habe. In der allerletzten Zeit hat sich ein »Verein Württembergischer Kunstfreunde« gebildet, dem der König beitrat. Haußmann richtete einen warmen Appell an den Reichtum. Millionäre, die Kunstwerke kaufen können, und es nicht tun, werden den Namen eines Protzen schwerlich vermeiden; sie dürften sich nicht damit begnügen, an die Riviera zu sitzen oder im 12000 Mark-Automobil zu gondeln. Richesse oblige! Die Kunst ist die hohe Schule für eine Menge von Industrien, die mit ihr steigen und fallen.

Kongreß zur Bekämpfung der Farben- und Malmaterialfälschungen. Für diesen auf 21. Juni in München, in Verbindung mit dem »Deutschen Malertage« angesetzten Kongreß hat der vorbereitende Ausschuß als spezielle Richtpunkte u. a. folgende Leitsätze aufgestellt: Farben, Bindemittel und Lacke können ebenso wie in früherer Zeit auch heute noch rein hergestellt und geliefert werden, wenn der entsprechende Preis dafür angelegt wird. — Alle Farben, Bindemittel und Lacke gelten als rein, wenn nicht eine entsprechende Bezeichnung die Nichtreinheit deutlich kennbar macht. — Die Aufstellung einer Normalfarbenskala für Malerinnungen ist unbedingt notwendig. Die Normalfarbenskala soll in drei Gruppen, und zwar in die der »Künstlerfarben«, der »Dekorationsfarben« und der »Anstrichfarben« eingeteilt werden. Außerdem sind die Normalfarben noch in eigenen Skalen für Öl-, Aquarell-, Tempera-, Fresko- und Mineralmalerei zu ordnen. — Es ist Klarheit zu schaffen über die verschiedenen Bezeichnungen der Farben und Rohmaterialien. — Der Kongreß hat zur Literatur über Maltechnik Stellung zu nehmen.

Wir veröffentlichen im nächsten Hefte die Normalfarbenskala, welche den Arbeiten des Kongresses als Grundlage diente.

BÜCHERSCHAU

Die ästhetischen und historischen Grundlagen der modernen Kunst von Rich. von Kralik. Wien, A. Schroll & Co., Preis M. 2.50.

Den Inhalt dieser Publikation bilden drei Vorträge, die der bekannte Verfasser voriges Jahr im österreichischen Museum für Kunst und Industrie gehalten hat. Der erste behandelt die ästhetischen Grundlagen der modernen Kunst, er weist nach, wie die Aisthesis, die Impression das Wesen jeder, auch unserer modernen Kunst, ausmache und gipfelt in dem Verlangen nach einer »Lebenskunst«. Im zweiten Vortrage will uns der Verfasser an der Hand der Kunstgeschichte zeigen, wo unsere heutige Kunst steht und welches ihre Aufgaben seien. Kralik ist die Kunstgeschichte nicht ein Gewirr zufälliger Strömungen und Ereignisse, sondern ein konsequenter geistiger Entwicklungsprozeß, der sich nach gewissermaßen ewigen, geistreich und sicher vom Verfasser abstrahierten Gesetzen vollzieht. Die einzelnen Phasen dieses Prozesses, die verschiedenen Epochen der Kunstgeschichte werden uns in großen und doch eminent scharfen Umrissen, wie aus der Vogelperspektive, vor Augen geführt. Dieser zweite Vortrag mag wohl den Glanzpunkt des ganzen Buches bilden. Auch im dritten Vortrag: »Die Entwicklung der modernen Kunst im 19. Jahrhundert« findet sich viel Geistreiches und Treffendes. So z. B. pag. 91: »Götter, Heilige und Helden können nur in Poesie sprechen; sie brauchen die Linie, den Kontur, die Stilisierung, die Typisierung. Hier den Schein des täglichen Lebens, der momentanen Wirklichkeit zu erstreben, wäre ebenso stillos, wie wenn man aus der Ilias einen historischen Roman in neun Bänden mit psychologischen Analysen machen wollte.« Als Hauptfaktor der Kunst des 19. Jahrhunderts und zwar des ganzen bezeichnet der Verfasser die Romantik. Allerdings faßt er diesen Begriff außerordentlich weit, meines Erachtens zu weit, so daß er sich eigentlich mit dem Begriff echter Kunst überhaupt beinahe deckt. Nur so ist es ihm auch möglich, einen Carstens David, Genelli, Schinkel, die Beuroner, Uhde u. a. als Romantiker unterzubringen. Zum Schlusse weist Kralik auf das Ideal hin, worauf die ganze Entwicklung der modernen Kunst hinstrebe, und worauf sie nur noch entschiedener lossteuern soll, daß nämlich »die ganze Welt des Ethos und der Wahrheit durch anschauliche Schönheit endgültig triumphiere«.

In unserer Zeit, wo alle Wissenschaft daran ist, in Spezialstudien, Monographien etc. sich aufzulösen, ist es ungemein wohltuend, mit einem Buche wie das vorliegende bekannt zu werden, in welchem große, selbständig erfaßte Gesichtspunkte in den Vordergrund treten, und auch die Form das würdige Kleid des zweifellos bedeutenden Gedankeninhaltes ist. D.

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Archiv für christliche Kunst. — Nr. 4. — Alte Brunnen mit kirchlichen Beziehungen. I. — Fenster und Schmuck der Nordseite bei alten Kirchen und Kirchlein. — Schwein und Esel an sepulkralen christlichen Denkmälern. — Entwürfe zu einem Glasgemälde und einem Mosaikbilde. — Katakombenmalerei und moderne Sepulkralkunst. — — Nr. 5. — Alte Brunnen mit kirchlichen Beziehungen. II. — Ein Gang durch restaurierte Kirchen.

Kirchenschmuck. — Nr. 3. — Mariä Verkündigung und die Kunst. — Die Ernte des Todes unter den Künstlern Österreichs und Deutschlands. — Zahlreiche kleine Mitteilungen. — — Nr. 4. — Das Kreuz Christi in symbolischen Darstellungen heimischen Mittelalters. — Das göttliche Kind Jesus in der bildenden Kunst. Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst. — Kirchlicher Paramenten- und Anbetungsverein der Diözese Seckau. — Buchbesprechungen. — Kleine Mitteilungen. — — Nr. 5. — Dem Schutzheiligen der Diözese Seckau. — Ein neues Handbuch der christlichen Archäologie. — Buchbesprechungen. — Kleine Mitteilungen. — Bericht über den Christlichen Kunstverein der Diözese Seckau.

Christliches Kunstblatt. — Nr. 5. — Religion und Kunst in Schillers Weltanschauung. — Neue Deckengemälde in der evangelischen Pfarrkirche zu Kaufbeuren. — Die Weltgeschichte ist das Weltgericht. — Die Kunst in der Mission. — Adolf Menzel.

(Fortsetzung der Zeitschriftenschau im nächsten Heft)

Redaktionsschluß: 12. Juni.

GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 1905

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee)

(Fortsetzung)

Eines der umfangreichsten Gemälde der Ausstellung ist »Der Dombau« des Berliners A. Schlabitz, in Triptychonanordnung: links der Meister mit den Seinigen beim Entwurf, in der Mitte die Anfuhr eines Turmstückes, rechts eine engelhafte Gestalt, welche die Altarlichter entzündet. Das Bild gehört zu denen, die man kurzweg »gewollt« nennen darf; doch sei das Maß von innigem Ausdrucke, das hier erreicht ist, nicht verkannt.

Wiederum zu kirchlichen Interieurs führt uns eine Federzeichnung von H. Seydel, darstellend eine Seitenkapelle von St. Marco. Unter den später zu erwähnenden Städtebildern u. dgl. von Skarbina beschäftigen sich einige auch mit Kirchlichem, wobei die »Kirche in Dinkelsbühl« hervorgehoben sei. Viel Aufsehen machen wohl die sozusagen mythologischen Bilder von F. Stassen, darunter »Der Baum der Erkenntnis«. Einen »Gottesacker« bringt der schon erwähnte F. Türcke, eine »Anbetung« E. Uhl. Viel Kunst liegt in der Lithographie von H. Volkert, welche auf zwei Blättern virtuos, aber mit entschiedenem Ernst eine Kreuzigung darstellt. Eine »Legende« malt W. Wirkner. Die Zeichnung von M. Wulff »Heilige Nacht« mit der Inschrift »Es ist ein Ros entsprungen« kommt zwar auch nicht über mehr äußerliche Auffassung hinaus, gehört aber jedenfalls zu den beachtenswertesten Stücken. Als eindrucksvoll seien zuletzt noch die »Orientalischen Mönche« von E. Zairis genannt.

Wir haben hier aus Malerei und Graphik die in der angedeuteten Weise religiösen Bilder vorweggenommen, werden jedoch die religiösen Plastiken usw. erst im späteren erwähnen. Einstweilen sei die Gesamtheit der sonstigen Gemälde so gedrängt wie möglich überblickt; liegt doch in ihnen nicht der Hauptwert der Ausstellung!

Ein günstiger Griff der Ausstellungsdirektion war eine noch rundere Vorführung von einzelnen Gruppen, als dies schon in den Vorjahren der Fall gewesen. Dabei fehlen die Ausländer, einschließlich der Österreicher, fast ganz, ausgenommen den Größten von diesen: Rudolf Alt. Mit allem Recht ist eine lange Reihe von Aquarellen dieses unvergeßlichen Sehers unter den bildenden Künstlern zusammengestellt, und zwar wohl aus allen seinen Perioden. Neben österreichischen Intimitäten finden wir hier auch zahlreiche orientalische Stücke.

Von jenen Gruppierungen kommt viel der Stadt Berlin und der Brandenburgischen Mark zugute. Zwar nicht zu einer eigenen Kollektion hat es R. Eschke gebracht; doch seine Spreebilder gehören zum Wertvollsten der Ausstellung. Vereinzelt beteiligen sich auch H. Lessing und K. Lessing an der märkischen Landschaftskunst; Altberliner Studien bringt K. Schmauser. Sodann aber führen uns in die Welt der letzteren zwei große Kollektionen ein: die mehr altertümliche von I. Jacob und die mehr moderne von F. Skarbina, dessen Ölgemälde, Aquarelle und Gouachen sowie Pastelle im übrigen ihren Inhalt sehr weit spannen. Dagegen tritt I. Jacob (geboren 1842) ganz eigens als der Entdecker des intimsten Berlin auf, mit besonderer Vorliebe für schwierige Partien, wie Treppenaufgänge, Kircheninterieurs usw.

Über W. Hamacher, von dem zahlreiche Landschaften zusammen ausgestellt sind, wird verschiedentlich geurteilt; jedenfalls ist er sozusagen ein Spezialkünstler des Wassers. Bereits in längerem und höherem Ansehen steht H. Herrmann (geboren 1852), der den Kreis seiner Landschaften aus Holland usw. mehr und mehr ausdehnt. Er verfügt jedenfalls über besonders feine Farbentöne. Sozusagen ein Maler des Himmels ist der schon erwähnte G. Kampmann (geb. 1859), von dem mehrfache Landschaften vereinigt ausgestellt sind (Schule Karlsruhe).



AVIGNON VOM PALAST DER PÄPSTE
(Vgl. S. 243)

A. Volkmann (geboren 1851) war von Dresden und Berlin ausgegangen und sodann in Rom unter den Einfluß von H. Marées gekommen, über den das 12. Kapitel in Schacks Galeriebuch handelt, und der in den letzten Jahren wiederum Würdigung gefunden hatte. Geklagt wird über den »akademischen« Ton in Zeichnungen und Farbe der Volkmannschen Gemälde; wohl mit Recht, trotz der Achtung, die einem schlichten Ernste gebührt. Etwas lebendiger sind Volkmanns gleich hier zu erwähnende Plastiken; die Ganzstücke mit einigem Farbenton, die Reliefs ungetönt und vielleicht das Beste.

Eine eigene Kollektion würde H. Kohnert verdient haben. Geboren 1858, vor kurzem zum Schmerze der ihn anerkennenden engeren Kenner gestorben, war er ein besonderer Künstler der (norddeutsch-) landschaftlichen Originalradierung. Drei Landschaftsgemälde von ihm verdienen hier besondere Beachtung, und drei Radierungen ergänzen sie.

Die bekannten Münchener Gruppen erscheinen diesmal wiederum in geschlossenen Reihen. Am meisten Aufmerksamkeit unter den Kollektionen finden die »Elbier«, d. h. Dresdener. Sie zeichnen sich durch eine, jedenfalls bei Deutschen eher als bei Romanen mögliche Wuchtigkeit der Farbenwirkung aus. Als einen Hauptvertreter von ihnen nennen wir F. Dorsch, der z. B. das Thema »Im Seidenkleide« zu der eben erwähnten Bestrebung benützt hat und im übrigen durch sein Bild »Die Schumannsche Träumerei« in anderer Weise wirkt. Eine ähnliche Eigenschaft des »Farbendicken« zeigen allerdings auch andere Maler, wie z. B. M. Gosselmann und R. Hendorf. Hier seien noch die Zeichnungen des Berliner G. Hartig erwähnt, teils weil sie u. a. Dresdener Themen haben, teils weil ihre gelbbraune Farbe auch nicht gerade ein Beispiel für besonderes Feingefühl des Kolorites ist. Nicht der Gruppe nach, aber dem Wirkungsorte nach würde an die Seite der Dresdener der eigenartige W. Waentig gehören, über den unser gleichzeitiger Berliner Kunstbrief berichtet. — Die Düsseldorfer bilden ebenfalls eine Gruppe mit viel Genre.

Von den wenigen Ausländern sei im voraus neben dem schon bekannten H. W. Mesdag aus dem Haag mit seinen Scheveningener Bildern der Madrider Sorolla y Bastida erwähnt, namentlich wegen seines landschaftlich komponierten Gemäldes »Bildnis meiner Frau«.

Den größten Umfang einzelner Stücke und einen großen Umfang in der Zahl der Stücke nehmen die

Leistungen von H. Prell ein. Er ist jetzt wohl einer der ersten Wandmaler. Diesmal bekommen wir es mit seinen mythologischen Darstellungen für Dresden in Riesenkartons zu tun: »Raub der Europa« usw. Die Darstellung ist in elementaren, großen, starken Strichen gezeichnet, jedenfalls mit einer Meisterschaft in der Anordnung, im übrigen ohne eine packende Fülle des Gehaltes Höher möchten wir seine »40 Aquarelle, Impressionen« schätzen; sie sind nicht viel mehr als Skizzen, doch entschieden eigenartig. Der Künstler erscheint auch als Gegenstand zweier Porträts der Ausstellung: in einem Gemälde von I. Mogk und in einer Graphik von G. Jahn.

Damit haben wir das Gebiet des Porträts betreten, allerdings ohne daß wir uns hier über besonders hochstehende Stücke freuen können. Am liebsten kommen wir beim Besuch auf die wenigen Beispiele von »Mutterbildern« zurück. Voran steht darin der Pariser G. Melchers mit seinen Gemälden »Junge Mutter« und »Mutter mit Kind im Freien«. Ein derartiges Bild von Sophie Koner sahen wir eben in dem Salon Keller & Reiner, während die Künstlerin in der »Großen« durch beachtenswerte Einzelporträts vertreten ist.

Aus der übrigen Menge von Porträts verdienen wohl die des Düsseldorfers F. Reusing eine Voranstellung; sie ziehen immer wieder durch eine feine Innigkeit an. Nennen wir rasch noch, was sich hier sonst nennen läßt: Gemälde von dem bereits gerühmten A. Achtenhagen und von G. Biermann (geboren 1824), der auch »Dantes Freundin Beatrice« gemalt hat; weiterhin A. Erdtelt, H. Fechner mit einem Bildnis Th. Fontanes, E. Goebeler mit einem porträtartigen Gemälde »In Gedanken«, F. Grotemeyer mit einem umfangreichen, etwas flachen Triptychon »Familienbildnis«, H. Halliday besonders mit einem guten Kinderbildnis, dann der schon erwähnte Gussow, weiterhin E. Hausmann, H. Hellhof, der den Kupferstecher H. Meyer, und G. Henschel, der jenen Biermann porträtiert hat, O. Höppner, L. Hornecker, F. A. v. Kaulbach (spanische Tänzerin Guerrero). Viel Eindruck machen anscheinend zwei Porträts von C. Kiesel, dann das Geigerporträt von Müller-Cassel, das »Bildnis einer alten Dame« von Müller-Schoenfeld. C. Paczka und F. Paczka tragen ebenfalls sehr zum Eindrucke der Ausstellung bei, letzterer besonders durch sein Bildnis von »Adolf Wagner«. Mit Recht wird ein Doppelbildnis von M. Röbbecke gerühmt, ebenso ein »Menzel« von Schulte im Hofe, desgleichen ein Bildnis Fritz Schapers von O. Seeck. Wir nennen noch ein Doppelbildnis von M. v. Seydewitz und nicht als letzte die Bildnisse von H. Vogel.

Die übrigen Gemälde sind größtenteils Landschaften und großenteils Genrestücke. In einer flüchtigen Aufzählung durchlaufen wir als nennenswert folgende Werke: »Im Atelier von Rud. Hirth« Th. Alt's; »Isarlandschaft« von Andersen-Lundby; die gerngesehene und an Helldunkel reiche Märchendarstellung nach Grimm »Zweiäuglein und Dreiäuglein« von H. Arnold; den »Reiter in der Abendsonne, Island« von A. Bachmann.

Mit großgeformten Alpenlandschaften, diesmal aus dem Ferwall, tritt wieder F. Baer auf, der uns schon im Vorjahre besonders erfreut hat. Wir reihen weiterhin an: zwei Seebilder von H. v. Bartels, einen flandrischen Regentag und ähnliches von W. Bartsch, einen Dorfkrug von W. Beckmann, der sein reizvolles Dörfchen Dahlen zur Geltung bringt, und wohlbekannte, wertvolle Seebilder von H. Bohrdt.

Die schlichten und gehaltvollen Landschaften von E. Bracht können um so kürzer erwähnt werden, als wir den Künstler in Späterem wiederfinden werden. Wir gehen weiter zu F. M. Bredts »Der Besuch, zu dem städtischen Flußbild »Dämmerung« von M. Clarenbach, zu einem in bekannter Weise leuchtend gemalten »Sonntagmorgen in Norwegen« von H. Dahl. F. Douzette und L. Douzette bringen verschiedentliche landschaftliche Bilder, ersterer eine an Biedermeierzeit gemahnende Darstellung »Im Park«. Den idyllischen Reizen des alten Blutenburg bei München gewinnt T. Elster ein Werkchen ab, norddeutschen Landstimmungen einige wirksame Gemälde O. H. Engel. Eine »Straße in Amsterdam« bringt A. Engstfeld. Fein durchgeführte Interieurs, zum Teil mit Akten, sind von Fenner-Behmer da. »Durch die Brandung« führt uns P. Folkerts, durch Sylter Landschaften O. Frenzel, zu einem Paar im »Bergfrühling« H. Frobenius. Ein echtes Genrebild ist M. Gaissers »Beim Notar«; zu wertvollen Kinder-Genrebildern erhebt sich B. Genzmer. Eine »Alte Stadt in Pommern« malt M. E. Giese, Aquarelle von Ost- und Nordsee G. Hacker, einen »Innenhof« W. Hambüchen, ein beachtenswertes Bild »Nach dem Regen« E. Hardt, ein »Zwiegespräch« in Tempera und einen »Hirten« P. W. Harnisch, einen »Nebelmorgen im Odertal« H. Hartig. Flotte Familienbilder u. dergl. fallen von O. Heichert auf. In einen »Feierlichen Wald« führt uns M. Heilmann, in verschiedentliche Interieurszenen A. Heller und R. Hendorf, in »Waldmärchen« u. dergl. H. Hendrich, in Schnitterszenen usw. E. Henseler. Aquarelle aus bayerischen Landen malt W. J. Hertling, einen braunen »Herbstmorgen« F. Hoch.

Ein viel bestauntes Bild von Hoffmann-Vestenhof, »Odysseus Heimkehr«, enthält nicht wenig, stört aber durch seine Forciertheit. Vom Wattenmeer u. dergl. erzählt C. Holzapfel. »Des Fischers Sonntag« malt C. Jacoby. Wiederum nach Biedermeier schmeckt das Aquarell von H. G. Jentsch »In der Laube«. Über Landschaften von Kayser-Eichberg und von H. Klohß schreiten wir weiter zu neuen Bildern unseres alten L. Knaus. Wo es sich schlechtweg um Lieblichkeit handelt, ist seine Wirkung sicher; eine Vertiefung des Genrebildes scheint auch diesmal nicht seine Sache zu sein.

Zu den Aufsehen machenden Bildern der Ausstellung gehört eine große Illustration der bekannten Sage »Das Riesenspielzeug« von H. Knopf. Ein Aquarell »Lesende« von C. F. Koch macht guten Eindruck; einige Bilder von F. M. Koch mit größer gewählten Themen haben es insoferne schwerer; doch kann sein »Pergamon« zu den wichtigeren Stücken der Ausstellung gezählt werden. Neben einer hübschen »Windmühle« von E. Kolbe erwecken die südlichen Landschaften von E. Koerner den Eindruck eines kräftigen Strebens. In einem Ausschnitte, der weithin auf eine Landschaft blicken läßt, sitzt der »Wanderer« von F. Krause, eines der sympathischesten Bilder der Ausstellung. In nördlichen und südlichen Landschaften verwendet besonders satte Farben H. Kreyssig. »Vom Hamburger Hafen« erzählt A. Liedtke, von »Walpurgis« O. Lingner.

Zu den auffälligsten Stücken gehören die »Altperuanischen Gräberfunde« von H. Looschen, in denen grimmige Masken u. dergl. mit einer elementar wirksamen Formensprache malerisch wiedergegeben sind. »Im Altenteil« heißt ein hübsches Bild von F. Lugan; »Vater und Sohn« und »Der alte Baum« heißen Bilder von C. Lührig, über welche die Ansichten geteilt sind. Wir nennen weiterhin »Das Geheimnis« von Mac-Ewen, die in gutem Sinn eigenartige Darstellung »Nach dem Gewitter« von Matthies-Masuren, und hübsche Landschaften von Julius Menzel sowie von Meyer-Basel. Der alte Liebling P. Meyerheim tritt wieder mit sympathischen Variationen seiner Kunst auf und seine 16 Zeichnungen seien hier gleich mit erwähnt. Eine »Herbstsonne« erfreut uns von J. R. Müller, eine »Aachener Marktszene« von Müller-



ANTIKES KNABENKÖPFCHEN
Museum zu Arles. (Vgl. S. 243.)

Massdorf; eine größere Landschaft »Lofoten« von A. Normann findet ihre Würdigung.

In einer allgemein erfreuenden Weise tritt wieder A. Oberländer als Maler auf; Geschichten vom Teufel, von Faun und Löwe malt doch kaum einer so geistvoll und gemütswarm eindringlich wie er! Gehen wir weiter zu den vielen in der Menge, so können wir verzeichnen: ein »Winterbild« H. v. Petersens; dann Landschaften von A. Pfitzner, die meist farbige Zeichnungen sind. In P. Philippis Genrebildern können wir schwerlich das Verdienst sehen, das ihnen zugeschrieben wird. Weiterhin nennen wir mit Anerkennung: »Der Arbeiter« von L. Pilichowski und den Akt »Ruhendes Mädchen« von O. Popp. Einer unserer tüchtigsten Heimbringer fremder Landschaften, F. Possart, malt »Am Cauma-See bei Flims (Graubündten)«. Meister R. Reinicke bedarf ob seiner Aquarelle nicht erst einer Rühmung. Das »Bildnis des Professors Dr. Sepp« von G. Rienäcker wird die erfreuen, die den Abgebildeten kennen. Den Namen einer Stimmung trägt mit Recht im Titel das Bild »Abendstimmung im Heidedorf« von J. Rummelspacher. Bilder aus dem Hamburger Leben sind von L. Sandrock da, verschiedentliche Land- und Stadtbilder von A. Scherres, ein »Ostseestrand, Insel Vilm« von H. Schleich.

M. Schlichting gehört zu den eindrucksvollsten Künstlern der Ausstellung; sein »Blick auf Paris vom Montmartre« dürfte bleibenden Wert haben. Mit feinsinnigen Landschaften stellt sich der von uns bereits im Vorjahr gerühmte H. Schnee ein. Weiterhin fallen besonders durch das Kolorit zwei Landschaften von A. Schulzberg auf. Etwas deplaziert erscheint uns die figurenreiche »Türumrahmung« von H. Schwarzschild. Idyllisch wirkt hinwieder die »Verstaubte Stelle« von C. L. Seyppel. Wiederum zu den Anziehungsstücken der Ausstellung gehört das Bild einer »Tarantella« auf nächtlicher Terrasse, von O. Sinding. Noch können wir hervorheben: einen »Abend« von G. Stechow, ein anziehendes Stück »Als Großvater die Großmutter nahm« von Steinmetz-Noris, dann von O. Thiele »Ein trüber Tag«, mehrere, zumal landschaftliche Bilder von W. Thor, eine Variierung in Aquarell des »Lektüre«-Themas von J. Ufer, eine Tänzerin u. dergl. von F. Vezin, eine leuchtend weiße »Sirene« R. v. Voigtländers, wertvolle Landschaften von J. Wentscher. Mit zwei größeren Stücken dürfen wir diese Aufstellung beschließen: A. Wilckens malt u. a eine wuchtige »Nordische Sage«, und F. v. Wille verwendet die Triptychonform für eine interessante Landschaft »Die Eifel«. (Schluß folgt.)

DÜSSELDORFER KUNSTBERICHTE

I. Oswald Achenbach-Ausstellung

Odi profanum vulgus et arceo.
Ich hasse das Niedere und weise es ab.
(Hor. Od. III, 1, 1.)

Mit einem befreienden Gefühl betritt man diesmal die neuangebauten Räume der Kunsthalle. Denn die bereits typisch gewordene Frage für sogenannte Kunstausstellungen »Was wird nun diesmal wieder geboten oder zugemutet werden?« ist überflüssig. Was man im voraus wußte, das empfindet man bis ins Herz hinein beim ersten Einblick von der Schwelle aus, und das jugendfrische Porträt des Zwanzigjährigen von Des Coudres[1]) (1847), das ihn etwa oberhalb Verona vor dem weiten Ausblick in die lombardische Ebene nach den euganeischen Bergen hin darstellt, zu seinen Füßen Alpenrosen, weiter ab eine Agave und noch weiter himmelhohe Zypressen, vielleicht des Giardino Giusti, verkündet es in seinen hellen Mienen dem Eintretenden, was dieser heute inmitten der Meisterwerke sich sagt: Hier wandelt man im Reiche der reinen, heiteren Kunst, die die helle Stirne frei erhebt, weil sie sich auf festem, unerschütterlichem Boden weiß. Was das Herz erhebt und freudig oder schaurig erschüttert, das, in faßbare Wahrnehmung getreten, ist das Schöne; da ist das Reich aller wahren Kunst, so wandelbar auch die Formen sein mögen, so vorurteilsfrei auch über vieles einzelne mag gedacht und selbst gestritten werden können. Zu diesem Reiche der Kunst gehört als wahrlich nicht schlechteste und unfruchtbarste Provinz die Natur, wie sie sich in den landschaftlichen Gestaltungen offenbart, mögen diese als solche für sich allein, als unbelebte und unbeeinflußte Schöpfungen der Natur, erscheinen oder des Menschen Herrschaft in der Natur und teilweise über die Natur erkennen lassen. Und in diese Provinz führt uns der Namen Achenbach, der Name des weltberühmten Brüderpaares Andreas[2]) und Oswald[3]), die über zwei Menschenalter hinaus als Sterne allerersten Ranges den Düsseldorfer Kunsthimmel nicht nur geschmückt, sondern ihm seine besondere Eigenart gegeben haben, nicht tyrannisch, nicht tendenziös, sondern rein objektiv, gehorsam der höheren Weisung, die in ihre Brust gelegt war. Wies doch seiner Zeit nur wenig in Düsseldorf nach der Richtung der echten Landschaftsmalerei, nicht die Reihe der Akademie-Direktoren Krahe, Langer, Cornelius, Schadow, nicht die christliche Gruppe der Deger, Ittenbach, Müller konnten dahin führen; selbst Schirmer mußte sich von den Fesseln der akademischen Historienmalerei losarbeiten und, wie Plinius und andere altklassische Naturfreunde, im Schatten der rheinischen Waldungen Zufluchtsplätzchen suchen für reinen Naturgenuß und Begegnung mit einem überraschend überraschten Rehlein oder auch mit einem schreckenden Wildschwein. Heraus aus diesem dunkeln Schatten trat das Bruderpaar Achenbach, und mit Herrscherblick in die für sie bestimmte Kunstprovinz ergriff nach kurzem vorbereitendem Schwanken jeder sein besonderes Feld zur Verwaltung und Bearbeitung. »Italien« und »das Meer«! Wem

---

[1]) Ludwig Des Coudres, geb. 1820 zu Cassel, studierte zuerst in München, war dann 1844—45 in Italien und nachher in Düsseldorf, bis er 1855 zu einer Professur nach Karlsruhe berufen wurde; er war in erster Linie Historienmaler, malte aber auch viele Porträts.

[2]) Andreas A., geb. 29. Sept. 1815 zu Cassel, seit 1827 in Düsseldorf.

[3]) Oswald A., geb. 2. Febr. 1827 zu Düsseldorf, gest. ebendaselbst 1. Febr. 1905.

sind diese Namen nicht gleichsam Inbegriff aller Naturschönheit? Als die Reste der 10000 Griechen nach ihren niederdrückenden Querzügen in Asien unter Xenophon auf einer weitschauenden Höhe anlangten, da brach das ganze Heer in den einstimmigen Ruf »Thalassa, Thalassa, das Meer, das Meer!« aus, da war alles Leid vergessen, da waren die Herzen zu Seligkeit und Lebensmut gehoben; und als Hannibal seine Punier unter den größten Mühseligkeiten und stets gegenwärtigen Todesgefahren über die Alpen führte, da zeigte er ihnen von einem gelegenen Punkte aus die herrlichen Fluren und Berge und den Himmel Italiens, und sie waren gestärkt zu einer Kette von Schlachten und Siegen, in der Hoffnung, diese Perle der Natur bald Karthagos Eigentum nennen zu können. Wer aber hätte auch, als er zum erstenmal das Meer erblicken sollte, oder als ihm der Augenblick des ersten Blickes in das italische Land bevorstand, nicht schon im voraus das beengende Gefühl gespürt, das der Erwartung eines erhabenen, das gewohnte Maß überschreitenden Anblickes voraufgeht, dann aber auch sofort ein heimwehbegründendes Band zwischen sich und diesen Offenbarungen der Natur erkannt? Gefühlt haben das viele, und viele haben reiche Früchte für Geist und Herz daraus gewonnen, aber wo ist noch ein Brüderpaar, das so brüderlich geteilt hätte, als Andreas und Oswald es taten, da der eine das Meer, der andere Italien als unerschöpfliche, man könnte sagen, welterobernde Lebensaufgabe ergriff. Und wie für sie ihr Idealbild an Anziehungskraft und Frische nie verlor, so erhielt es ihnen auch selber Geistes- und Körperfrische über das gewöhnliche Maß hinaus; und wie die letzten Arbeiten Oswalds eine Art himmlisch verklärter Frühlings-und Farbenfrische italienischer Vegetation und Lichtluft in ewigjungem Abschiedsgruße ausstrahlen, so wogt und brandet vor den Augen des fünfundachtzigjährigen Andreas noch das geliebte allgewaltige Meer, und sein Abschied von der Erde wird mit einem trostreichen Trennungsschmerze im Gedenken an das schöne Bild des Lebens, das vielgestaltige, ewigklare, weltumfassende Meer, enge verknüpft sein.

Und nun zu Oswalds Lebensprovinz und den Werken, deren Zusammenstellung — ca. 100 an der Zahl — in der Kunstausstellung eine Frucht einmütiger Verehrung und Bemühung und Bereitwilligkeit aller Beteiligten ist und das Lob des Meisters lauter verkündet, als ein prunkendes Denkmal aus Stein und Erz es tun könnte!

Ohne die erste Werdezeit und die noch suchende Mannigfaltigkeit in den Gegenständen und Manieren ganz unberücksichtigt zu lassen — am bemerkenswertesten sind da die Bilder, die den Schirmerschen Ton bis zur Täuschung zeigen —, hat die Ausstellung es sich nicht zur Aufgabe gestellt, durch die ausgestellten Werke die ganze Entwicklung des Künstlers vor Augen zu führen, sondern sie zeigt ihn vorzugsweise auf seiner bekannten Höhe, von der er, nachdem sie einmal (etwa um die Mitte der siebziger Jahre) erreicht war, bis in seine letzten Tage eigentlich kaum herabgestiegen ist; vielmehr hat die Vorliebe, mit der ja der Greis überhaupt in frühen Lebensepochen weilt, sein Auge für Farbenleuchten und Farbenharmonie idealistisch verjüngt, und es hat etwas wehmütig Poetisches, nichts Schwächebekundendes, wenn die zitternde Hand bisweilen die frühere Bestimmtheit fester, durchgreifender Linienführung und liebevoller Vertiefung in kleine Einzelheiten nicht mehr erreicht und die alte Formumschriebenheit sich in etwas Farbensymphonisches aufzulösen angefangen hat. Man trete nur, um das zu erkennen, vor den nächtlichen architektonischen Blick auf die Porta Capuana zu Neapel des Jahres 1887 (Kat. Nr. 63, Besitzer: Herr Geh. Kommerzienrat Kirdorf in Gelsenkirchen) mit den scharfen, durch ungetrübten Mondschein noch mehr geschärft, den stahlblauen italienischen Nachthimmel absteckenden Gebäudelinien, mit dem hellmetallisch leuchtenden, fast halbmondförmigen Himmelsstückchen im Torbogen, von wo aus ein bläulichweißer Schimmer über das Ganze auszuströmen scheint, und dann wenige Schritte nach rechts vor das anscheinend nicht ganz vollendete Bild des Jahres 1904, das einen hellsonnigen Tagesblick auf die Vigna Barbarini zu Rom eröffnet (Kat. Nr. 80, zum verkäuflichen Nachlaß gehörig), und sehe, wie es da von Licht und Farben flutet, und wie man glaubt, es sei wohl alles einzelne da, aber das Auge sei nur zu geblendet, um es zu erfassen; oder man betrachte auf der anderen Seite des Saales das Farbenleben in der üppigen Vegetation beim Nemi-See (1897, Kat. Nr. 90, Nachlaß) und unmittelbar daneben den Blick über die Via San Giovanni in Laterano auf das Kolosseum des Jahres 1875 (Kat. Nr. 36, Besitzer: Städt. Suermondt-Museum zu Aachen) mit dem reichen schlichtfarbigen Straßenleben und dem wunderbaren durchsichtig dunstigen Lichtspiel der Abendsonne vor dem abschließenden Kolosseum, oder das in der ganzen Umgebung fast als etwas Fremdes überraschende St. Bernhardhospiz in winterlicher Nacht (1895, Kat. Nr. 16,[2]) Besitzer Herr Emil v. Gahlen, Düsseldorf) mit den scharfcharakterisierten Felsenlinien in ihrem bräunlichen Schwarz, das den Schnee kaum mehr ahnen ließe, wenn nicht das hellere Weiß des Mittelgrundes hinreichend Licht nach allen Seiten verbreitete, um nicht nur jedes Strichlein am Naheliegenden hervortreten zu lassen, sondern auch in die Ferne hinein zu zeigen, daß alles ringsum schwer beschneit ist und die ausgerüsteten Bernhardinerhunde im Vordergrund nur darum mit einer gewissen Ungeduld das Ende des Gespräches ihres geistlichen Begleiters mit den passierenden Landleuten abwarten, damit er sie in solcher Nacht alsbald auf die Suche hinausführe. Das sind scharfe Gegensätze, fast Widersprüche — und bei anderen Bildern, die zeitlich noch weiter auseinanderliegen, treten sie noch schärfer hervor —, aber eine höhere Einheit versöhnt sie alle und rückt sie weit weg von den aufdringlichen Effekten zerfahrener niederer Geister. Sonst aber ist der Kontrast nur soweit Sache des Meisters, als er einzig und allein dazu dient, die Schönheit Italiens und der herausgegriffenen Punkte zu heben und der Wärme der idealen Liebe zu dieser Schönheit mitergreifenden Ausdruck zu geben. Und diesen Ausdruck für seine Liebe hat er nicht nur gefunden, sondern er ist ihm eine Sprache, eine Art Weltsprache geworden; denn in dieser Sprache hat er, verständlich aller Welt, gesagt und immer wieder gesagt, wie schön sein Italien und wie unverglühbar seine Liebe sei; und er durfte befriedigt auf das Werk seines Lebens zurückblicken. Diese zufriedene Stimmung überleuchtet aber auch sein Antlitz, seine ganze Gestalt in dem vorzüglichen Porträt von Walter Petersen (1899, Kat Nr. 2, Besitzer Städtische Gemäldegalerie zu Düsseldorf). Man könnte glauben, im wirklichen Leben hätte er nicht zufriedener aussehen können, wenn er da einmal plötzlich in einem großen Saale seine besten Werke um sich versammelt gesehen hätte, die sich in seinem Antlitz widerspiegeln, so daß man sagen möchte: Ja, das ist der Meister, der diese Bilder gemalt hat. Ehre seinem Andenken!

---

[1]) Am auffallendsten zeigt sich das an seinem allerletzten (nicht ausgestellten) Werke, das er nicht mehr vollenden sollte; es ist ein Blick auf Castel Gandolfo und eine Ecke des Albanersees (Besitzer: Maler Hempel); in nächster Nähe gesehen, ist es kaum mehr als ein wirres Durcheinander von Gelb, Rot, Grün und Blau, Striche hin und her, wie auf einer abgebrauchten Palette; aber was die Hand nicht mehr fixieren konnte, das sah das gebietende Meisterauge scharf umschrieben; und so wirkt die Leinwand schon bei 2—3 m Entfernung wie ein fertiges Bild, und das Hervortreten kleiner Einzelheiten wächst mit jedem Schritte.

[2]) Kat. Nr. 96 (Besitzer Herr Herm. Schulte zu Düsseldorf) ist eine späte Wiederholung dieses Bildes, und es lohnt sich die Vergleichung der beiden Bilder.

II. Ausstellung der Künstlergruppe »Welle«.

Uns hebt die Welle, verschlingt die Welle,
Und wir versinken . . . (Goethe.)

»Aufwärts« läßt die Kunsthallenverwaltung ihren Besucher sich bewegen, wenn er nach der Oswald Achenbach-Ausstellung die der Künstlergruppe »Welle« sehen will, die einen Eingang in diese für die Kunst bestimmten Räume gefunden hat, ohne schon vor der Schwelle zu versinken. Daß die städtische Galerie nicht schleunigst nach der sonst auch bei Wasserbrüchen hilfsbereiten Feuerwehr gerufen, liegt gewißlich weder an den Bildern der Galerie, die die Stadt zum Ausdruck ihres Kunstsinnes wählt, noch an deren Urhebern. Die »Welle« muß also als ernstgenommen angesehen werden, und dieser Umstand ist es eigentlich allein, der Veranlassung, aber auch eine gewisse Notwendigkeit gibt, dieser Sonderausstellung für weitere Kreise zu gedenken. Bisher hatte man geglaubt, es gebe noch irgendwelche positive Voraussetzung, die über Ausstellbarkeit entschiede; aber eine größere Summe von anscheinend bewußtem Nichtkönnen,[1]) von sichtlich zur Schau getragener Oberflächlichkeit, von koloristischer, linearer, ästhetischer (oder vielmehr unästhetischer) Nichtachtung, teilweise Verhöhnung aller sinnlichen und geistigen menschlichen Empfindungen, dürfte bisher wohl kaum irgendwo an einem Orte zusammen gesehen worden sein; und das will heutzutage viel heißen. Denn nicht deren Leistungen drängen sich in den Vordergrund, die in ernster Arbeit, in gewissenhaftem Studium aller einschlägigen Wissenschaften, im Bewußtsein der Führung eines heiligen Amtes im Dienste der Menschheit und der höchsten Ideale, in heldenhafter Demut, der menschlichen Schwäche vollbewußt, an ihr wohlerwogenes Werk treten, sondern die hingeworfenen Probleme unreifer Geister, die wie die Pilze aufdringlich und sich breit machend hervorschießen und, in mehr als einem Punkte den Pilzen gleich, verschwinden, um nichts zurückzulassen, als . . . . Doch wenden wir uns davon weg und nehmen wir wohlwollend an, denen, die bereits eine Welle im Gewoge der Kunstübung bedeuten möchten, sei nur unversehens und unerkannt eine Schmutzwelle, herquellend vielleicht noch aus dem einen oder anderen Winkel des Kunstpalastes von 1904, über Kopf und Auge und Hand geströmt und habe sie eine Strecke weit mit fortgeschleppt, bald aber würden sie — und möchten die edleren Geister, die wie Stimmen aus dem Grabe und aus dem Leben von unten aus der Oswald Achenbach-Ausstellung und nicht minder aus dem festen Bestande der städtischen Gemäldegalerie mahnend auf sie eindringen, zu solchem Erfolge beitragen (vielleicht war dies die freundliche Absicht, die sie einließ)! — schnellstens, statt zu versinken, hervortauchen und nach einem reinigenden und erfrischenden Bade im kastalischen Quell sich fragen: wer bist du? und was willst und sollst du sein? Möchten sie dann, ehe sie ihr »Bildermalen« aufs neue beginnen, studierend fragen, wie die es gemacht haben, deren Namen seit Jahrhunderten und Jahrtausenden in aller Munde gewesen sind und von Jahrhundert zu Jahrhundert, stets nur um wenige an Zahl sich mehrend, ihre Zukunft als eine Begleiterin der Zukunft der Menschheit finden werden. Arbeit ist die Mutter der Freiheit, wenn irgendwo, dann auf dem Boden der Kunst, deren Freiheit den freiesten Flug nimmt. Arbeit, nicht ein paar Jährchen Akademieangehörigkeit, befähigt und berechtigt zu solchem Fluge. Sie allein, Arbeit im umfassendsten Sinne des Wortes, befähigt und berechtigt auch, mitzuwirken an dem Weiterbau der Kunstübung, zu prüfen den Kreis von Gesetzen und Grundanschauungen, die im Altertum — nicht bloß im griechisch-römischen Altertum — und unter mancherlei Wandlungen bis in unsere Tage eine vielleicht (wer zweifelt und das Recht zu zweifeln hat, mag prüfen) zu enge und strenge Geltung gehabt haben oder zu haben versuchten. Wer aber nicht so arbeitet und nicht so studiert, wie jene Alten es getan haben, dessen angeblich neue Wege und Versuche müssen zertreten und zerschlagen werden, und über ihn selber muß hinweggegangen werden; er müßte denn noch der Belehrung fähig sein, müßte imstande sein, einzusehen, daß nicht Roheit und Negation, in Zügellosigkeit hingeworfen,[2]) Wurzel und Ziel der Kunst sind. Erscheint einst die »Welle«, in ernster Arbeit zu solcher Erkenntnis emporgehoben, wieder und käme dann ein Befähigter und Berechtigter aus ihrem Kreise — heut seien keine Namen genannt — und sagte: Seht, dieses veraltete Kunstgesetz, diese veraltete Kunstanschauung aus dem griechisch-römisch-italienisch-niederländischen usw. Rumpelkasten habe ich überwunden und als nicht gültig erwiesen, dann wird er Gehör finden, und auch der ernsteste und strengste vorurteilsfreie Freund oder Jünger der Kunst wird prüfen und wird ihm Glück wünschen, daß er die heilige freie Kunst noch freier gemacht habe, — falls es ihm wirklich so gelungen ist, wie er sagt. Denn warum sollte die Kunst ganz allein im Kreise menschlichen Tuns unwandelbar und keines Fortschritts, keiner Erweiterung fähig sein auf dem Boden und gemäß dem Boden der menschlichen Gesellschaft, die auf sie, wie auf jedes menschliche Tun, ein souveränes Anrecht hat? Reckt euch, streckt euch, rüttelt und ringt, aber nicht wie rohe Tiere oder wie Wahnsinnige und Betrunkene, sondern wie kraft- und zielbewußte Herren eures Erkennens, Empfindens und Wollens! Hört auf, das Wort »modern« zu einem Kunsttypus zu stempeln, als ob die Kunst nicht ewig modern wäre und nicht Phidias und Michelangelo und Rembrandt und Rubens ihrer Zeit modern gewesen wären, ohne deshalb Eintagsfliegen oder Sklaven zu sein; die Eintagsfliegen ihrer Zeit sind mitsamt den Sklaven verschwunden, aber »das Echte blieb der Nachwelt unverloren«. Das wird sich auch jetzt und noch öfter wiederholen. Was Kunst und Kunstübung, und damit auch Kunsturteil dabei gewinnen, bleibt abzuwarten; was aber dabei gewonnen wird, das wird denen zu verdanken sein, die gearbeitet, die studiert, und die das Beste der Menschheit gewollt haben.

Bone

[1]) Vom Talente, der Möglichkeit, einmal etwas Tüchtiges zu können, soll und kann hier nicht gesprochen werden.

[2]) Hatte doch noch jüngst hier ein Maler die Taktlosigkeit, einen exquisit unpassenden weiblichen Akt, roh und unkünstlerisch wiedergegeben, öffentlich auszustellen und als gebrauchtes Modell seine eigne Gattin durch das hinreichend porträtähnliche Antlitz bloßzustellen!

GALERIE HEINEMANN (MÜNCHEN)

Neben einer Anzahl Landschaften des Berliners W. Leistikow, welche den sonst geschätzten Meister der Stilisierungskunst nicht in entsprechender Weise charakterisieren, vielmehr ihn in dem ungünstigsten Lichte zeigen, sehen wir eine große Serie von Studienköpfen Anton von Werners, die er seinerzeit als Grundlage zu seinem umfangreichen Gemälde »Die erste Reichstagseröffnung« gezeichnet hat. Die eminente Fülle der in ziemlich gleichem Formate geschaffenen Studien, die Eintönigkeit der Kunst von Werners überhaupt beeinträchtigten in gewissem Maße den Kunstgenuß. Trotzdem läßt sich erkennen, daß der Berliner Akademiedirektor über etwas verfügt, was vielen unserer heutigen Maler fehlt, nämlich über eine gediegene Formen-

kenntnis, über ein Zeichnenkönnen, welches, mag es auch vielleicht nüchterner Art sein, stets die Gewähr bietet, daß die Erscheinungswelt in nicht verzerrten und verschrobenen Formen uns vorgeführt wird. In manchen nach dem Leben flott und sicher hingeworfenen Skizzen erreichte der Meister auch einen lebendigen Ausdruck, teilweise sogar eine geistreiche Wiedergabe seines Objektes. Charakteristisch hierfür, um aus der Menge des Gebotenen einiges hervorzuheben, sind zumal Prinz August von Württemberg, Graf Blumenthal, Friedrich Großherzog von Baden, Prinzessin Friedrich, Karl Großherzog von Oldenburg, Prinz Luitpold von Bayern und der König von Sachsen. Naturgemäß werden viele ein bedeutendes Interesse an den dargestellten hohen Persönlichkeiten haben und die ganze Sammlung als historisches Denkmal einer großen Zeit betrachten. F. W.

Über Ausstellungen in Prag, Berlin, München, Karlsruhe, Graz, Düsseldorf usw. berichten wir eingehend im nächsten Heft.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

In Agram wurde zur Feier des 25jährigen Bestehens der Kroatischen Künstlergenossenschaft eine Jubiläumskunstausstellung veranstaltet. Die Eröffnung erfolgte am 23. April. Eine besonders gute und reichliche Vertretung findet die Landschaftsmalerei.

Walter Crane begeht am 15. August seinen 60. Geburtstag.

Die Ausmalung der Pfarrkirche in Riezlern. Ein herrlich Stück religiösen Sinnes und religiöser Opferfreudigkeit präsentiert sich in der Pfarrkirche zu Riezlern (Vorarlberg) und dürfte daher eine kurze Besprechung derselben wohl am Platze sein. Das Innere der Pfarrkirche überrascht den Eintretenden in hohem Grade. Es ist die Malerei, die ihresgleichen im Ländchen und wohl auch weit darüber hinaus nicht hat; denn Prof. Martin Feuersteins Hand hat die toten Wände lebendig gemacht. Wir finden hier nicht, wie sonst so häufig in Landkirchen, die bloß vergrößerten und willkürlich zusammengestellten Kopien von Holzschnitten und Stahlstichen oder sonstigen ungenügenden Nachbildungen älterer Originale, sondern eine selbständige, technisch gediegene und künstlerisch wie religiös wertvolle Leistung. Der Inhalt des figuralen Teiles ist die Verherrlichung Mariens. Ein Weihnachtsbild zeigt uns die höchste Freude, ein Vesperbild den größten Schmerz, die das Herz Mariens durchzitterten. Über dem Hochaltar die Krönnung der in den Himmel Erhobenen durch die Hand des Königs der Ewigkeit inmitten einer jubilierenden Engelschar — der Chorbogen mit der Verkündigung und dem Besuch Mariens bei Elisabeth — dieser ganze gedankenreiche, malerische Schmuck des Presbyteriums ruft in seiner monumentalen Durchführung jenen Eindruck vornehm-festlicher Pracht hervor, die man so selten findet. Das Schiff zieren 12 Vorfahren und Vorbilder der seligsten Jungfrau, weiter die 14 Stationen in Elfenbeinton nach den Originalen in St. Anna zu München. Dieses erfreuliche Resultat hat alle Opfer an Geld gelohnt! Ist es ja an und für sich eine hohe Errungenschaft, einen Künstler mit dem Namen Feuerstein für die Schmückung einer Landkirche gewonnen zu haben; nachdem aber nun die Kirche eine so herrliche Form- und Farbensprache führt, so muß jeder dem Hochw. Herrn Pfarrer und der ganzen Gemeinde gratulieren, die Gott so ehren und ein solches Gotteshaus in ihrer Mitte haben. (Vgl. Abb. Heft 3, S. 49).

Xaver Lutz

Im Anschluß an eine Mitteilung in Heft 5 (Beil., Vermischte Nachrichten S. III) geben wir eine Übersicht sämtlicher im Jahre 1904 fertig gestellter Kirchen in Schlesien. Loewen und Kgl. Neudorf sind benannt, es folgen Ruda, Kr. Beuthen, frühromanische Basilika, Architekt Menken-Berlin (†), für etwa 2500 Besucher. Baukosten 300000 M.; Schomberg, Kr. Beuthen, roman.-gotisch, gräfl. Baubeamter Wiezorek-Beuthen, etwa 1500 Besucher, Baukosten 200000 M.; Rogau, Kr. Falkenberg, romanisch, gräfl. Baubeamter Jung-Koppitz, 1000 Besucher, Baukosten etwa 100000 M.; Waldenburg, gotische Hallenkirche für 3000 Besucher, ca. 600000 M. Liegnitz, gotische Hallenkirehe für 2000 Besucher, etwa 250000 M. Kosten, beide von Architekt Langer-Breslau (†); Nieder-Steine, Kr. Neurode, Grafschaft Glatz (österr. Anteil), romanische Basilika, gräfl. Baumeister Berger-Eckersdorf (†), etwa 1000 Besucher, Baukosten 160000 M.; Grunwald, Kr. Glatz, vom Fiskus erbaut, für 600 Besucher, Baukosten 100000 M., romanisch; Michalkowitz, Kr. Kattowitz, romanische Basilika für 3000 Besucher, Baukosten 220000 M.; Boischow, Kr. Pleß, romanisch, für etwa 1000 Besucher, Baukosten etwa 100000 M.; Gr. Dombrowka, Kr. Beuthen, romanisch, für 1000 Besucher, Baukosten 120000 M.; Kamin, Kr. Beuthen, gotisch, für 1500 Besucher, Baukosten 160000 M. Diese letzteren, sowie die oben benannten Loewen und Neudorf vom Architekt Schneider-Oppeln. Außer diesen hier angeführten größeren Bauten sind noch einige Kapellen sowie Erweiterungen zu verzeichnen. Auch in den Vorjahren wurde stets eine größere Anzahl von Kirchen geweiht, ebenso gehen in diesem Jahre wieder mehrere Kirchen ihrer Vollendung entgegen. Diese große Bautätigkeit auf kirchlichem Gebiete ist eine Folge nicht allein der stetig wachsenden Bevölkerung, namentlich in den Industriebezirken, sondern auch des Umstandes, daß bei uns in Oberschlesien die aus dem späten Mittelalter stammenden Massiv- und Holzbauten sehr dem Verfall entgegengehen. Sch.

Die Wiederherstellung des Domes San Lorenzo in Lugano ist auf die Initiative von Monsignore Peri-Morosini, dem Bischof des Tessin, den Architekten Maraini und Guidini für das Äußere und Maler Barzaghi für das Innere anvertraut worden. Die prächtige Rennaissancefassade, die nach einer Jahreszahl am Architrav des Mittelportals 1517 erbaut wurde, wird samt ihrer reichen plastischen Ausschmückung bald Agostino Busti, bald Pedoni aus Lugano und nach Jakob Burckhardt Tommaso Rodari zugeschrieben, während Rahn einen unbekannten Künstler, vielleicht den Verfertiger des Retabulums von Vico Morcote annehmen zu müssen glaubt. Die zerstörten Stellen des Mauerwerkes sollen nun wiederhergestellt und die beschädigten Teile ergänzt werden. Im Innern des Domes handelt es sich darum, die noch deutlich bemerkbaren Spuren der ursprünglichen Form und Ausstattung aufzufinden und festzustellen, um darnach das Innere in alter Schönheit und Originalität wieder erstehen zu lassen. Die gesamten Wiederherstellungsarbeiten sind auf 130000 Fr. veranschlagt.

Katholische Kirche in Höchst. Für den Bau einer katholischen Kirche in Höchst sind 500000 M. bewilligt worden.

Wanderausstellung von künstlerischen Grabdenkmälern. Die durch ihre verdienstvollen Unternehmungen während der letzten Jahre schon mehrfach vorteilhaft hervorgetretene »Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst« beabsichtigt, wie aus der Annoncenbeilage zu ersehen ist, im Oktober eine Wanderausstellung von Entwürfen, Modellen, eventuell auch

einzelnen Gipsabgüssen moderner künstlerischer Grabdenkmäler ins Leben zu rufen Ein illustrierter Katalog, der zum Beispiel in Wiesbaden in 500 Exemplaren gratis verteilt werden wird, soll jene, die sich zu befreien wünschen, auf den Weg zum Künstler weisen. Bei ausreichenden Mitteln wird die Herausgabe eines illustrierten Musterbuches geplant. Ausführliche Prospekte versendet der Vorsitzende der genannten Gesellschaft in Wiesbaden.

Zur farbigen Sonderbeilage. Die hl. Elisabeth von Holbein d. Ä bildet den rechten Seitenflügel des Sebastiansaltars vom Jahre 1515 in der kgl. alten Pinakothek zu München. Die Heilige steht zwischen einem kranken Knaben und einem hilfesuchenden Greis; hinter letzterem sieht man das Porträt des älteren Holbein. — Original auf Holz; 1,53 m hoch, 0,45 m breit. — Näheres über dieses kunstgeschichtlich sehr interessante Altarwerk später.

BÜCHERSCHAU

Vasa et supellectilia etc. etc. Liturgische Gefäße und Geräte in neuen Kunstformen von Prof. J. R. v. Grienberger, Architekt in Innsbruck. Verlag von A. Schroll & Comp., Wien.

In den letzten paar Jahren hat sich eine starke Gegenströmung gegen das in der kirchlichen Kunst leider auch heute noch vorherrschende Archaisieren geltend gemacht. Und mit Recht. Die Formen der alten Stile sind nicht mehr der echte Ausdruck unserer Zeit, sind gewissermaßen tot für uns und müssen unbedingt auch in der kirchlichen Kunst wahrhaft modernen künstlerischen Ausdrucksformen allmählich Platz machen. Am allerzähesten hat bisher das kirchliche Kunstgewerbe sich dem Eindringen der Moderne verschlossen. Durchs profane Kunsthandwerk geht seit langem ein frischer moderner Zug, in neuen Formen wird Reizvolles, ja vielfach hervorragend Schönes geschaffen, — für die kirchlichen Gefäße und Geräte hat man sich bis in die allerletzte Zeit herein mit den geistig längst abgenützten romanischen und gotischen Formen begnügt. Und doch, welch verlockende und dankbare Aufgabe wäre gerade im katholischen Gotteshause mit seiner eigenartigen Ausstattung dem modernen Kunstgewerbe gestellt! Der da und dort bisher nur schüchtern ausgesprochene Wunsch nach einem wirklich modernen kirchlichen Kunsthandwerk ist durch die vorliegende Publikation von Grienberger seiner Verwirklichung um ein Bedeutendes näher gerückt. Die 15 Tafeln der einstweilen erschienenen ersten Hälfte des Werkes bieten im modernen Stil gehaltene Entwürfe von Kelch, Patene, Pyxis, Wasser- und Weinkännchen, Klinse, Öl- und Salzgefäß etc. Im Texte, den Prof. P. Flunk S. J. in drei Sprachen, deutsch, französisch und englisch verfaßt hat, finden sich die Grundsätze ausgesprochen, aus denen heraus Grienberger seine Entwürfe geschaffen hat: Anschluß an die kirchlichen Vorschriften, konstruktives Erkennen, solides Material, ehrliche Arbeit. Diesen Grundsätzen müssen wir unsere unbedingte freudige Zustimmung geben. Wenn wir hierauf mit hochgespannten Erwartungen die Entwürfe selbst im einzelnen betrachten, werden wir uns freilich des Gefühls einer gewissen Enttäuschung nicht erwehren können. Grienberger handhabt meines Erachtens den modernen Stil zu zaghaft, da ist allerdings nichts Modern-Exzentrisches, dafür aber auch in Gedanke und Form wenig Originelles, wenig, selbst wenn wir berücksichtigen, daß es dem Künstler darum zu tun war, möglichst einfache, auch für ärmere Kirchen brauchbare Vorbilder aufzustellen. Die frische Originalität, wie wir sie an kirchlichen Gefäßen der romanischen, gotischen Zeit bis herauf zum Rokoko bewundern, hätte hier wohl als Vorbild dienen können. Um auf einzelnes zu kommen, halte ich an der Klinse den »Mund Gottes« mit den Engelsköpfen nach Symbolik und Form für verfehlt. Die »Dornenkrone« am Ziboriumdeckel ist als solche nicht zu erkennen. Konstruktiv unrichtig dürften auf Tafel V und X die Handhaben der Wasser- und Weinkännchen gebildet sein, die als leichte Blumenranken behandelt sind. Hübsch ist z. B. die Pyxis und das Weihrauchschiffchen, während das Rauchfaß, die Taufschale u. a. kaum einen originellen Gedanken aufweisen. Mag man so an einzelnen Entwürfen dies und jenes auszusetzen finden, so bleibt doch dem Künstler wie dem Verlag das Verdienst, den so wichtigen und notwendigen Schritt zur Versöhnung unseres kirchlichen Kunstgewerbes mit der Moderne zuerst gewagt zu haben, daher sei beiden unsere Anerkennung und dem Werk unsere Empfehlung nicht versagt. D.

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Der Kunstfreund — Nr. 5. — Die ältesten Bilder der Mutter Gottes. — Alte Malereien in der St. Severinskirche zu Völlan. — Von heimischer Kunsttätigkeit III. — Der Altar (Forts.).

Christliche Kunstblätter. Organ des Linzer Diözesan-Kunstvereins. — Nr. 6. — Die Krönung der unbefleckten Jungfrau Maria. — Der Tabernakelbau III. — Schloß Windern und seine Kapelle. — Verschiedenes.

Zeitschrift für christliche Kunst. — XVIII. Jahrg., Heft 1. — Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1904. III. — Die Tiere an der Krippe des Erlösers. — Zwei neue Altarkreuze romanischen Stils. — Neue Kanzel hochgotischen Stils. — Ein Rückblick auf die »moderne« Kunst in der internationalen Ausstellung zu Düsseldorf 1904.

Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus. — Nr. 6. — Machet die evangelischen Kirchen auf! — Kunz Meyer. — Ein Besuch in Soest. — Kirchenbaustil und Frömmigkeit. — Die künstlerische Ausstattung unserer Kirchen. — W. Steinhausens Reden über christliche Kunst. — Ein Wort über unsere Stellung zur kirchlichen Heimatkunst.

Revue de l'Art chrétien. — II[e] livraison. — Carrelage de l'abbaye de Saint-Maur de Glanfeuil. — Mathias Grünewald et la mystique du moyen âge. — Les effigies des Dominicains. — L'ichnographie des villes. — Bibliographie.

Die Kunst. — Heft 9. — Die Münchener Künstlervereinigung »Scholle«. — Die Große Berliner Kunstausstellung 1905. — Joseph Sattlers Nibelunge. — Drei Villen von Fritz Schumacher. — Ein Wohnzimmer von Bernhard Pankok.

Kunst und Künstler. — Heft 8. — Das Rederusche Palais. — Notizen von einer Reise nach Griechenland. — Berliner Porträts. — Das Denkmal Kaiser Friedrichs in Bremen. — Des Märchendichters Schere. — Vincent van Gogh, aus seiner Korrespondenz. — Constantin Meunier †. — Heft 9. — Erik Werenskiold. — In der Münchner Pinakothek. — Japanische Kunst. — Vincent van Gogh, aus seiner Korrespondenz.

Die Kunst unserer Zeit. — 16. Jahrg., Liefg. 1. — Wilhelm von Kaulbach.

Zeitschrift für bildende Kunst. — Heft 8. — Constantin Meunier. — Das Wallace-Museum in London. — Woldemar Hottenroth. — Nordische Freiluft-Museen (Schluß). — Die moderne Schmuckkunst im Lichte der Weltausstellung in St. Louis.

Das Museum. — 3. Liefg. — John Constable.

Die Rheinlande. — Heft 5. — Max Clarenbach. — Zur Heinrich Zügel-Ausstellung in Düsseldorf. — Constantin Meunier. — Ein rheinischer Baumeister (Willy Bock).

Kunst und Kunsthandwerk. — Heft 4. — Die Kunst von George Fred. Watts. — Die Miniaturen-Ausstellung in Wien. — Aus dem Wiener Kunstleben.

Repertorium für Kunstwissenschaft. — XXVIII Band, 2. Heft. — Zu den Nachrichten über die Ecclesia Portuensis in Clermont-Ferrand. — Über einige Zeichnungen florentinischer Maler im Kgl. Kupferstichkabinett in Berlin. — Donato Veneziano. — Peter Strauß von Nördlingen; der Schnitzer des Peters- und Paulsaltars im Kloster Heilsbronn. — Notiz zu Lorenzo di Credi. — Albert van Ouwater? — A Note on Dürer. — Ein kunstgewerblicher Entwurf Altdorfers. — Notiz zu Rembrandts Radierungen. — Rembrandt und Tizian. — Zu Salomon Koninck. — Literaturbericht. — Mitteilungen über neue Forschungen: Ein seither verschollenes Werk von Macrino d'Alba. Zur Kunstgeschichte von Pistoja bezw. Siena. Onofrio Giordano della Cava. Eine bisher unbekannte Arbeit Giulianos da Sangallo. Pietro di Martino da Milano in Ragusa. Domenico Gaggini in Neapel.

Gazette des Beaux-Arts. — 1. April. — Les Artistes Français au service des rois Angevins de Naples (I[er] article). — Un Peintre à la Grande Armée (Général Baron Lejeune). — Un document d'art Français primitif. — Les souvenirs du château de Coppet (2[e] art.). — Un amateur de curiosités sur Louis XIV. (Dernier art.). — Bibliographie.

The Art Journal. — May. — The Chantrey Gallery as it should be. — Kelmscott Press Books printed on Vellum, and other Sales. — The Collection of M. Newall, Esqu. — Portraits at Oxford. — London Exhibitions. — Passing Events. — Art Handiwork and Manufacture.

Kunst und Handwerk. — Heft 9. — Urhebernennung bei Werken des Kunstgewerbes. — Moderne Restaurants und Warenhäuser. — Edelmetallarbeiten von Ernst Riedel und Leopold Eberth; andere von Dunn, Adler, Preißler. — Kleine Nachrichten. — Lehrlingsarbeiten.

PRAKTISCHE WINKE

DIE NORMALFARBENSKALA DER »DEUTSCHEN GESELLSCHAFT ZUR BEFÖRDERUNG RATIONELLER MALVERFAHREN« (E. V.) IN MÜNCHEN

Die genannte Gesellschaft hat schon im Jahre 1886 eine Skala von für die Ölmalerei geeigneten Farbstoffen aufgestellt und diese auf dem I. Kongresse für Maltechnik, welcher im Jahre 1893 in München tagte, einer Revision unterzogen. Der Kongreß hat die Richtigkeit und Zweckmäßigkeit der Skala bestätigt. Die Skala kann ja nach dem Bedürfnisse und den gemachten Erfahrungen eingeschränkt oder erweitert werden. Die Normalfarben sind der Kontrolle der Gesellschaft unterstellt und verpflichten sich die Fabrikanten, welche diese Normalfarben liefern wollen, dieselben stets in gleicher Beschaffenheit und Qualität herzustellen und zu liefern.

Die Kontrolle ist eine dauernde und ist die Berechtigung zur der Bezeichnung »Normalfarben der deutschen Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren« widerruflich, wenn der betreffende Farben-Fabrikant sein Farbenrohmaterial ändert, oder nicht mehr in gleicher Qualität verwendet.

Die Normalfarbenskala umfaßt folgende vollkommen verlässige und erprobte Farbstoffe:

- Weiß: Kremserweiß, Zinkweiß und das sog. Zinkkremserweiß — eine Mischung aus Zink- und Kremserweiß.
- Gelb: Neapelgelb hell und dunkel, Indischgelb, Kadmiumgelb hell und dunkel und orange, Lichtocker, Goldocker hell und dunkel, Terra di Siena naturell.
- Rot: Terra Pozzuoli, lichter Ocker gebrannt, Englischrot hell und dunkel, Caput mortuum, Bergzinnober, Chinesischer Zinnober, Carminzinnober, Krapplack rosa, dunkel und purpur, Krapplack violett.
- Braun: Dunkelocker, Dunkelocker gebrannt, gebrannte Grüne Erde veroneser und böhmisch, Umbra cyprische gebrannt und ungebrannt, Asphalt und Mumiin.
- Blau: Kobaltblau, hell und dunkel, Ultramarinblau hell und dunkel, Pariserblau.
- Grün: Chromoxydgrün feurig und deckend, Kobaltgrün hell und dunkel, ungebrannte Grüne Erde.
- Schwarz: Elfenbeinschwarz, Rebenschwarz und Graphit.

Die Skala ist vollkommen ausreichend und lassen sich die Farben alle unbedenklich miteinander beliebig vermischen mit Ausnahme des Asphalts, Mumiins und Pariserblaues. Letzteres soll nicht mit Zinnober vermischt werden, da derartige Mischungen öfters einen sehr unreinen Ton annehmen. Asphalt und Mumiin dürfen überhaupt nicht zum Mischen und nicht zur Untermalung, sondern nur als letzte Lasur zum Fertigmachen eines Bildes Verwendung finden. Alle erwähnten Blaue der Skala lassen sich unbedenklich mit den in derselben enthaltenen gelben Farbstoffen mischen, wie auch die grünen Farben der Skala mit den blauen Farbstoffen derselben vertieft werden können. In dieser Richtung anzustellende Versuche werden dem Maler bald zeigen, welch eine große Reihe herrlicher und vollkommen beständiger Grüne sich auf diese Weise unbedenklich mischen lassen und wie leicht die unhaltbaren Grüne entbehrt werden können.

Die Normalfarben werden bis jetzt von folgenden Firmen geliefert: Dr. Fr. Schönfeld & Cie. in Düsseldorf, Fabrik Keimscher Farben der Steingewerkschaft Offenstetten A.-G. in München und H. Schmincke & Cie. in Düsseldorf.

Die Kontrolle der Normalfarbenskala beschränkt sich vorerst nur auf die Farbstoffe und nicht auf deren Bindemittel, da bezüglich der letzteren z. Z. noch keine genügend motivierten Normen vorgeschlagen sind. Es ist jedoch die Aufstellung solcher Normen in Aussicht genommen. Es wird jetzt schon die Angabe des wesentlichen Öles, mit welchem die betreffenden Farbstoffe präpariert sind, als wünschenswert erachtet.

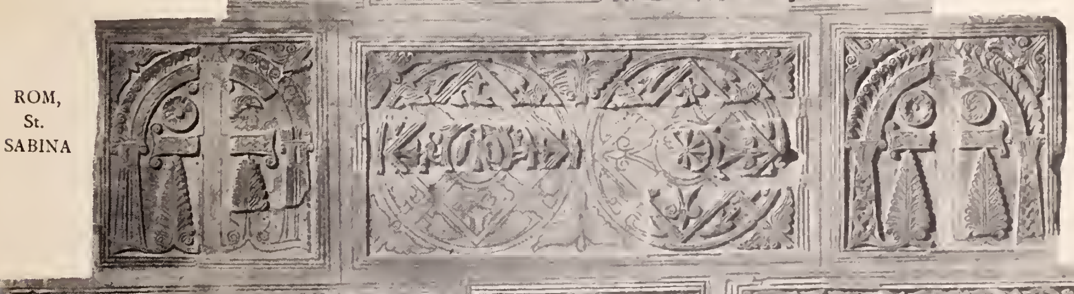
Adolf W. Keim

Redaktionsschluß: 12. Juli

GEDÄCHTNIS-AUSSTELLUNG PROFESSOR EDMUND KANOLDT, KARLSRUHE

Ein Jahr ist dahingegangen, seit Kanoldt nicht mehr unter den Lebenden weilt. Aus diesem Anlaß hat der hiesige Kunstverein eine Ausstellung der Hauptwerke des verewigten Künstlers veranstaltet. Man braucht nur einen kurzen Blick in die Ausstellungsräume zu werfen, um sogleich zu erkennen, daß Kanoldt nicht zu den extremen Farbenartisten gehörte. Für ihn war die Farbe kein Selbstzweck, kein Resultat berechnenden Verstandes, er huldigte gleich seinem unvergänglichen Meister Preller der »altmodischen« Idee, daß das Kunstwerk, um überhaupt ein solches zu sein, eine Seele haben müsse. — Wenn man Preller und Kanoldt vergleicht, so muß man sagen, daß letzterer sich von einer sklavischen Anlehnung an den Meister lobenswerterweise ferngehalten hat. Wohl war er ein begeisterter Anhänger der Prellerschen Schule; aber er hat Prellers Kunstauffassung in seinen Werken individualisiert wiedergegeben und ist somit eine wirkliche, künstlerische Persönlichkeit. — Der größte Teil seiner Werke sind italienische Landschaften. Wiewohl er manchmal den gleichen Stoff öfters behandelte, so wirkt diese Wiederholung doch nie ermüdend; immer wieder behandelt er sein Thema von einer neuen Seite. Jedoch Kanoldt beschränkte sich nicht auf italienische Landschaften; er war weit entfernt, sich in ein Spezialgebiet zu verbohren. So hat er denn auch eine Reihe deutscher Landschaften geschaffen, die ihrem Meister alle Ehre machen.

Die Ausstellung eröffnet ein großes Strandbild »Capalungo«. Kanoldt gehört nicht zu denen, die italienische Stimmung durch eine Verschwendung von Kobaltblau zu erreichen suchen. Das kennt man besonders bei seinen Meeresbildern. Die Wellen sind natürlich und wirklich studiert. Das gleiche gilt von »Meeresstrand«. An den hoch anstrebenden steilen Felsen bricht sich die mächtige Brandung und zerstiebt in vielen feinen Schaumwölkchen. Mit außerordentlicher Liebe und Sorgfalt ist ein anderes Strandbild »Sappho« gemalt. Es ist sicher eines der vollendetsten Werke in der ganzen Ausstellung. Da oben steht die Dichterin auf dem Felsen, mitten in den wütenden Wogen, die sie hinabreißen wollen; aber sie hält stand. Man braucht zu dem Bilde keinen Kommentar, keine gelehrten Phrasen, um zu seinem Inhalte zu gelangen; es sagt uns alles selbst. Das aber ist wahre Kunst! Noch ein zweites Bild »Sappho« ist ausgestellt, das aber,




ROM, St. SABINA — SKULPTUREN

FRÜHMITTELALTERLICHE CHORSCHRANKEN (CANCELLI) — ZU S. 288, KONZENTRISCHES ORNAMENT

wiewohl dreimal so groß, uns bei weitem nicht so befriedigen kann wie das eben besprochene. Kanoldt hat in diesem zweiten Werke zu viel Wert auf die Staffage gelegt, so daß die Person der Dichterin fast verschwindet. Besser ist dem Meister »Hero« gelungen. Die ganze Staffage gruppiert sich um die Kniende. Das gleiche gilt von den beiden Dianabildern. Die Person der Göttin steht in innigem Zusammenhange mit der sie umgebenden Landschaft. Auch die kleinsten Kleinigkeiten sind so fein und liebevoll ausgeführt, daß sich viele unserer jungen, der Skizzierwut verfallenen Künstler ein Beispiel daran nehmen könnten. In zwei anderen Werken, »Echo und Narciß« und »Thetis und Achilles«, lehnt sich Kanoldt eng an Preller an. Insbesondere erinnert letzteres in der Anlage ziemlich an die Odysseebilder. Damit soll aber kein Tadel ausgesprochen sein. Wiewohl die beiden Werke etwas flau sind und anscheinend noch einer früheren Periode des Meisters angehören, so sind sie doch mit glänzender Technik gearbeitet. — »Psyche erblickt den Palast Amors« und »Amor entflieht« waren von dem Künstler wohl mehr dekorativ gedacht. Die Reihe der größeren Werke mit italienischem Milieu beschließt »Iphigenie«, ein wahres Meisterwerk in Anlage und Ausführung.

Wenden wir uns nun den deutschen Landschaften zu! Auch auf diesem Gebiete hat Kanoldt, wie schon bemerkt, viel Erfreuliches geschaffen. Wie einerseits seine italienischen Landschaften den Charakter der Landschaft vortrefflich zum Ausdruck bringen, so liegt andererseits über den deutschen ein echt germanischer Hauch. Eines der besten, vollendetsten Werke dieser Richtung ist der »Hohenstaufen«, den man ruhig als ein Musterbild für die deutsche Landschaft bezeichnen darf. Man darf mich nicht falsch verstehen! Ich meine hier nicht die sogenannte »deutsche Kunst«, deren meiste Jünger es sich zur Aufgabe gemacht haben, durch eine möglichst wenig exakte Ausführung der Details, im Gegensatz zu den italienischen Meistern, den deutschen Grundcharakter des Werkes klarzulegen. Dieser Richtung stand Kanoldt absolut fern. In seinen Bildern ist kein einziger Pinselstrich, der nicht seine Berechtigung hätte. Gerade in diesem Punkte liegt meiner Ansicht nach sein Hauptverdienst. — Dem »Hohenstaufen« reiht sich würdig ein Städtebild vom Rhein an: »Bacharach«. »Zu Bacharach am Rhein wohnt eine Zauberin«, dieses alte Volkslied mag wohl Kanoldt im Sinne gehabt haben, als er dieses Bild malte, denn es ist im besten Sinne des Wortes volkstümlich gehalten. Außerordentlich fein ist insbesondere die Perspektive; in dieser Beziehung gleicht es den Werken Schönlebers. »Rosengarten« erinnert einigermaßen an Segantini. Eine wahre Perle der Ausstellung sind »Die Eichen«. Hier hat die Prellersche Schulung und die geniale Gestaltungskraft des Verstorbenen ein wahres Meisterstück gezeugt. Ähnliche Landschaften hat Ludwig Richter in seiner besten Zeit gemalt. — Verschiedene kleinere Werke beweisen, daß Kanoldt auch in der Miniaturmalerei Gutes leistete; zu nennen sind hier besonders »Aus Leopoldskron«, »Wrack auf Rügen« und »Felsen der Eifel«. »Hünengrab«, das meines Wissens auch als Originallithographie erschien, beschließt die Reihe der deutschen Werke.

Es bleiben nun noch die kleineren italienischen Werke übrig, die ganz außerordentlich zahlreich vertreten sind. Wenn man gewöhnlich von »kleineren Werken« anderer Maler redet, so meint man in der Regel auch damit, daß sie unvollendeter, skizzenhafter seien. Das trifft bei Kanoldt ganz und gar nicht zu. Er verwendet auf seine Studien nicht weniger Sorgfalt als auf seine größeren Werke, im Gegensatz zu vielen jüngeren Künstlern, deren »Studien« in der Regel zu wenig Studium verraten. — An erster Stelle ist hier der Zyklus »Psyche und Amor« zu nennen. Es sind das wohl die Skizzen zu den schon oben besprochenen beiden größeren Werken. — Aus Villa Lante und Villa d'Este stammen drei vorzügliche Skizzen. Besonders ist die »Schöne Treppe in Villa Lante« hier hervorzuheben. Eine weitere gute Treppenstudie ist »La Peschiera«.

Auf meinen Ausstellungsgängen hatte ich oft Gelegenheit, die Wirkungen zu beobachten, welche die Kanoldtschen Werke auf einfache Leute, ja auf Bauern ausübten. Die Leute verstanden zwar nicht die Bedeutung der der antiken Sage entnommenen Gestalten, wurden aber doch durch die Landschaften sichtlich gefesselt. Ich führe das nur an, um zu zeigen, daß Kanoldts Kunst auch vom einfachen Manne verstanden wird. Es sei fern von mir, zu bestreiten, daß die Kunst sich entwickeln müsse, aber das steht auch fest, daß sich auch der Geschmack des Volkes in gleichem Maße entwickeln muß. Edmund Kanoldt aber und andere Meister sind die Mittelstufe, von der aus sich ein moderner künstlerischer Geschmack entwickeln läßt, und diese allgemeine, hohe Bedeutung wird wohl niemand Kanoldt absprechen wollen.

Karlsruhe — Bernhard Irw

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Ausstellung religiöser Kunstwerke. Die Vereinigung bildender Künstler Österreichs (Sezession) hält von Anfang November bis Ende Dezember 1905 eine Ausstellung ab, die ausschließlich Werke religiösen Charakters enthalten und Malerei, Plastik und Kunstgewerbe umfassen wird. Es kommen in Betracht Staffeleibilder, Kartons, Entwürfe, ferner Plastiken (nur in echtem Material), Glasfenster, Mosaiken, kirchliche Gebrauchsgegenstände usw. Der Mittelraum des Ausstellungsgebäudes wird angewandte Kunst enthalten, Wandmalereien, Kartons und Kunstgewerbe; die zwei Seitenräume werden Staffeleibilder aufnehmen. — Auch der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst ist ein kleiner Raum zur Beteiligung als eigene Gruppe überwiesen.

Aachen. Im städtischen Suermondt-Museum wurde eine Ausstellung moderner deutscher Keramiken eröffnet.

Berlin. Im Landes-Ausstellungsgebäude findet seit 11. Juni eine Ausstellung von Werken deutscher Landschafter des 19. Jahrhunderts statt. Die Ausstellung kann und will zwar nicht auf Vollständigkeit Anspruch erheben; allein sie wird auf die kunsthistorische Bewertung so mancher Künstler von Einfluß sein. Den Mittelpunkt bilden Preller d. Ä. und Andreas Achenbach. Die Seele der Veranstaltung ist F. Kallmorgen.

Am 23. Juli starb zu Paris im Alter von 76 Jahren der Maler Henner.

Der 18. August war der hundertste Geburtstag des trefflichen Wiener Malers Joseph Danhauser, der am 4. Mai 1845 starb.

Neue Kirche in Pasing. Durch Architekt Hans Schurr, den Erbauer der Josephs-Kirche in München, wird Pasing in nächster Zeit eine romanische Kirche erhalten, die ein in mehrfacher Beziehung hervorragend interessantes Bauwerk zu werden verspricht und besonders durch die Raumdisposition anregend wirken dürfte.

Hans Thoma wurde zum Künstlermitglied des Vorstandes des Kunstvereins in Karlsruhe gewählt. Man hat da wieder ein Beispiel, wie sich die Zeiten ändern: 1867 wurde nämlich dem Künstler das Ausstellen seiner Werke in diesem Verein versagt.

Die St. Josephskirche in München erhält durch Gebhard Fugel einen neuen Kreuzweg. Dem Künstler stehen hierzu große Flächen zur Verfügung, die in günstigster Weise in die Architektur eingeordnet sind. Vier Stationen (I., II., VI. und XII.) sind bereits vollendet.

Resultat der Konkurrenz für ein Titelblatt der Zeitschrift (vgl. Heft 8, Beil. S. VI). Es sind 51 Entwürfe von 37 Künstlern eingelaufen; bei zwei Entwürfen fehlen die mit Motto zu versehenden Couverts mit den Namen der Künstler. Ein erster Preis wurde nicht ausgesprochen und es wurde beschlossen, die verfügbare Summe von 600 M. auf die relativ besten Entwürfe so zu verteilen, daß auf drei Entwürfe je 150 M., auf die übrigen drei je 50 M. treffen. Hiernach ergab sich folgendes Resultat: Entwurf »Grün« von H. M. Glatz 150 M., Entwurf »Kirche« von Joh. Kopp 150 M., »Am Kreuz« von Kitschker 150 M., »Kreuz« von Joh. Kopp 50 M., »Kreuzblumen« von Fritz Leguer de Latour 50 M., »Rot« von Karl Kunz 50 M.

Ergebnis der Konkurrenz für einen Hochaltar der kath. Pfarrkirche in Stadtsteinach (vgl. Heft 8, Beil. VII). Beteiligt haben sich 14 Künstler mit 18 Entwürfen. Die Jury sprach sich dahin aus, es sei keiner der eingelaufenen Entwürfe zur Ausführung zu empfehlen und es gelte die Lösung, welche der ursprüngliche Altar zeige, als die einzig richtige, weshalb der neue Hochaltar genau nach der Idee und Ausgestaltung des alten zur Ausführung gelangen solle. Die Jury sah davon ab, einen ersten Preis und die Preise, wie sie im Ausschreiben angesetzt waren, zuzusprechen und beschloß, die verfügbare Summe von 500 M für die relativ besten entsprechend zu verteilen. Hierauf sprach sie folgende Prämien aus: Entwurf Motto »Roma« von Emil Wagner 200 M., Motto »Segen« von Valentin Kraus 100 M., Entwurf von A. Bachmann 100 M., Entwurf »Louis XV.« von Ruthmann 100 M.

Ausstellung der Schülerarbeiten an der Akademie in München. Die Ausstellung erweckt die besten Hoffnungen für den künstlerischen Nachwuchs, soweit er die christliche Kunst betrifft. Besonders die Feuerstein-Schule war reichlichst mit sehr wackeren Arbeiten vertreten. Felix Baumhauer (große, goldene Medaille) bot einen großzügigen Entwurf zu einem als Wandbild gedachten Fresko »Engelsturz«, ferner eine farbig tüchtige Grablegung. Schilling (kleine, silberne Medaille) brachte seinen Entwurf zur Ausmalung einer umfangreichen Kuppel in Dornach im Elsaß, mit einigen großen Details; auch eine sehr gut komponierte Grablegung war von ihm ausgestellt. Linker (kleine, silberne Medaille) entwarf einen reizvollen Karton aus einem Märchen. Franz Fuchs (große, goldene Medaille) zeichnete sich aus durch zwei gemalte Entwürfe, die er in Salzburg ausführt: »Einzug Christi in Jerusalem« und »Der barmherzige Samaritan«. Auch sah man von ihm einen tüchtigen Entwurf »Der englische Gruß«, den der Künstler als Fresko über dem Grab seines Vaters anbringen wird. Eine treffliche Gruppe sah man in der Schule Balthasar Schmitt, darstellend die Begegnung des verlornen Sohnes mit seinem Vater. Faßnacht und Hoser erhielten die große, goldene Medaille. Sehr Tüchtiges bot die Rümann-Schule, so eine Pietà von Eduard Fischer (große, goldene Medaille).

ZU UNSEREN BILDERN

Die Sonderbeilage ist im Mezzotinto-Verfahren ausgeführt. Sie reproduziert das im Frühjahr vorigen Jahres von Joseph Reich ausgeführte Porträt Sr. Eminenz, des Vizekanzlers Kardinal A. Agliardi. Joseph Reich, ein gebürtiger Vorarlberger, studierte an der Münchener Akademie unter W. v. Lindenschmitt und in Wien bei M. v. Trenkwald. Eine seiner ersten großen Arbeiten war das Triptychon »Regina Martyrum«, Hochaltarbild der neuen Rudolfsheimer Pfarrkirche in Wien. Auf kirchlichem Gebiete beschäftigte ihn dann die Ausmalung der Gruftkapelle auf Schloß Greillenstein und Malereien in der Schloßkapelle auf Walpersdorf. Nach 1902 entstand im Auftrag des regierenden Fürsten Johann von Liechtenstein das Bild des hl. Theodul (Abb. S. 276), der nach der Legende durch sein Gebet einen Besessenen heilte und den Teufel zwang, ihm eine Glocke, das Geschenk des Papstes Honorius, zu überbringen. Januar bis Mai 1904 malte Reich das Porträt Papst Pius X. Aus der jüngsten Zeit stammen Entwürfe zur Mosaikbekleidung der Kuppeln und Chorwand in der neuen Kaiser Franz Josephs-Jubiläumskirche zu Wien (Abb. S. 275), dann ein Entwurf für Glasmalerei »Mariä Verkündigung« (Abb S. 277) u. a.

Patrona Bavariae (S. 282). Kaspar Schleibner, der Autor dieses anmutigen Bildes, das noch im Besitz des Künstlers ist, hat in den letzten Jahren zahlreiche religiöse Werke geschaffen, über die wir im folgenden eine Uebersicht geben. Im Jahre 1902 fertigte er Entwürfe für die kath. Pfarrkirche in Thanning bei Wolfratshausen und führte davon ein großes Doppelbild an der Decke aus und zwar »Kreuzigung Petri« und »Enthauptung des hl Paulus«, ferner mehrere Tonbilder in Stil Louis XVI. Dem gleichen Jahre gehören an Entwürfe für die ganze Dekorationsmalerei, für ein großes Dekenbild »Himmelfahrt und Krönung Mariens« nebst mehreren kleineren Bildern in der Kirche zu Grünthal bei Mühldorf; auch eine Madonna für die Fassade der Marienapotheke in Mindelheim (Mineraltechnik). Ebenso fruchtbar war das Jahr 1903, in dem für die Kirche in Mailing bei Ingolstadt ein größerer Gemäldezyklus in gotischem Stile entstand, nämlich im Hauptschiff »Geburt Christi«, Kreuzigung«, »Pfingstfest«; in den Stichkappen die acht Seligkeiten«; im Chorbogen die 14 Nothelfer; in der Chorbogenleibung die sieben heiligen Sakramente; im Chor die hl. Dreifaltigkeit mit Engelgenien. Ein Altarbild »St. Antonius« für die Privatkapelle des Herrn Xaver Gabler in Günzach (Allgäu) fällt noch ins gleiche Jahr. 1904 erfolgte die Ausmalung der Apsis in der Kirche des Vincentinums zu München, wovon die Jahresmappe 1905 eine Abbildung bringt (vgl. Heft 9, Beil. V). In diesem Sommer führte Schleibner für die Kirche in Flotzheim bei Donauwörth mehrere Gemälde im Barockstil aus, und zwar Deckenbilder »Allerheiligenbild mit Krönung Mariens«, »Mariä Verkündigung« und »Pietà«, sowie vier Tonbilder. Zurzeit ist er damit beschäftigt, die Kirche in Rißtiesen (Württemberg) mit Deckenbildern im klassischen Stile zu schmücken; das Langschiff erhält ein Doppelbild »Martyrium und Verherrlichung der beiden Kirchenpatrone St. Dorothea und St. Pankratius« nebst einigen Tonbildern aus dem Leben der beiden Heiligen; im Presbyterium soll das hl. Abendmahl zur Darstellung kommen. In den letzten Winter fallen noch zwei kleinere Staffeleibilder: »Madonna« (zurzeit im Münchener Glaspalast) und »Schutzengelbild«.

Ludwig Glötzle führte in den letzten Jahren mehrere umfassende kirchliche Arbeiten aus. So schmückte er die gotische Marienkapelle der Familie Huber (Kösel) in Kempten mit einem Zyklus von 19 Gemälden. Dann malte er ein Deckengemälde für die Kapelle des Spitals und Waisenhauses in Pfronten, dessen Inhalt sich auf die charitative Tätigkeit im Hause bezieht; zwei Deckengemälde für die Filialkirche in Lauterbach bei Rosenheim (Johannes der Täufer predigt am Jordan und Enthauptung des hl. Johannes); ferner ein Freskogemälde in

der Pfarrkirche zu Trostberg, darstellend die Begrüßung des Kreuzes durch den hl. Andreas auf dem Weg zur Richtstätte; in gleicher Kirche zwei Altargemälde (hl. Dreifaltigkeit und St. Dominikus); eine Anbetung des Lammes mit den 24 Ältesten nach der Apokalypse, Wandgemälde in der Kapuzinerkirche zu Immenstadt; eine Taufe Christi, Altargemälde für den Hochaltar der Kirche in Beyharting bei Tuntenhausen. Der Künstler bereitet einen Zyklus von Gemälden für die Pfarrkirche in Otzing bei Plattling vor. — Das Original unserer Abb. S. 283 ist ein Deckengemälde in der Hl. Geistkirche zu München und schließt sich an die dortigen alten Deckengemälde sehr gut an.

BÜCHERSCHAU

Das italienische Grabmal der Frührenaissance. Von Paul Schubring. Mit 40 Tafeln und 50 Abb. im Text. Berlin, Otto Baumgärtel. Preis 18 M. Der Name des Verfassers bürgt für die Vortrefflichkeit des Textes, der, knapp gehalten, in lehrreicher Weise das Thema behandelt. Die Ausstattung ist sehr reich und verdient hohes Lob. Man wird immer wieder mit großem Genuß in diesem Werke studieren, das uns einen hochwichtigen Zweig der Kunstübung der stets jungen und entzückenden Frührenaissance vorführt und das der Kunstfreund in seiner Bibliothek nicht wird vermissen wollen.

»Hanfstängls Maler-Klassiker.« Dieses Unternehmen veröffentlicht die Meisterwerke der bedeutendsten Gemäldegalerien Europas. Bis jetzt sind erschienen, in je einem Bande, die Ältere Pinakothek in München, die Dresdener Galerie, die National Gallery London, das Rijks-Museum in Amsterdam, die Galerie im Haag und jene der Stadt Haarlem, die Kasseler Galerie.

Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. In Heft 4 berichteten wir über die vier ersten Bände: I. Raffael, II. Rembrandt, III. Tizian, IV. Dürer. Inzwischen folgte im V. Band »Rubens«. 551 Abbildungen machen mit den Gemälden des Meisters bekannt; die biographische Einleitung schrieb Ad. Rosenberg. Preis 12 M. Ferner VI. Band, der in 146 Abbildungen und einer biographischen Einleitung Velasquez behandelt und 6 M. kostet. Eine nähere Besprechung folgt.

Alte Meister. Mit der kürzlich ausgegebenen 25. Liefg. schließt die Sammlung von Dreifarbendrucken, die von Seemann (Leipzig) herausgegeben wurde, ab. Die Verlagsbuchhandlung teilt mit, daß sie sich zu einem neuen, ähnlichen Unternehmen entschlossen habe, das unter dem Titel: »Die Galerien Europas« im Oktober 1905 beginnen soll. Die hauptsächlichsten und auch kleinere Galerien werden in ihren Hauptwerken, soweit sie nicht schon in »Alte Meister« reproduziert waren, vertreten sein.

Unser Bayerland. Unter diesem Titel läßt die Allgemeine Verlagsgesellschaft m. b. H. in München, die schon einige Prachtwerke herausgab, in denen die Kunst sehr glücklich und reichlich beigezogen ist, im Herbst dieses Jahres eine reich illustrierte Geschichte des Königreichs Bayern erscheinen. Diese Geschichte wird in etwa 15 Lieferungen (Lexikonformat) à 60 Pf. ausgegeben und soll einen auserlesenen Bilderschmuck erhalten, der zum Teil bisher noch niemals veröffentlichten Schätzen der Kgl. Galerien und Museen, Archive und Bibliotheken Bayerns entnommen ist. Herausgeber sind der bekannte Schriftsteller Dr. Otto Denk und der kgl. Geheimsekretär Dr. Jos. Weiß.

Über Pergamentbilder. Von E. A. Stückelberg in Basel. Zürich, Buchdruckerei Juchli & Beck, 1905. Separatabdruck aus Schweiz. Archiv f. Volkskunde.

Diese Studie ist eine selbständige, sehr lehrreiche, allgemein interessierende Arbeit zur Geschichte der volkstümlichen Andachtsbilder, von denen der Autor ganz richtig bemerkt, daß sie »während mehrerer Jahrhunderte eine für die Geschichte der Volkskunst, wie für die Ikonographie der Heiligen und deren Kultverbreitung wichtige Rolle gespielt haben«. »Die bedeutendste Gattung dieser in Tausenden von Exemplaren noch erhaltenen Denkmäler sind die sog. Pergamentbilder; sie verdienen besondere Beachtung, weil sie die individuell gearteten Vorgänger und Vorfahren von Bildern sind, die, heutzutage fabrikmäßig hergestellt, in den weitesten Kreisen des Volkes beliebt und verbreitet sind.« Der Abhandlung sind vier Tafeln und fünf Textbilder beigegeben.

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Archiv für christliche Kunst. — Nr. 6. — Die Schweizer Scheiben im Kloster Wettingen bei Baden. — Ein Gang durch restaurierte Kirchen (St. Martin bei Ehingen). — Das hl. Nachtmahls-Täubchen oder die Columba Eucharistica und die Fistulae. — Zur Darstellung der hl. Dreifaltigkeit.

Kirchenschmuck. — Nr. 6. — St. Georg in zwei mittelalterlichen Darstellungen. — Der Dom in Berlin und St. Peter in Rom. — Zur Geschichte der Verehrung des hl. Johannes von Nepomuk in Steiermark. — Eröffnung der neuentdeckten Krypta der hl. Felix und Adauttus in den Commodilla-Katakomben. — — Nr. 7. — Von Kaiser Friedrichs III. Kirchen- und Altarstiftungen. — Christuskopf von Dürer? — Adolf von Menzel und Rudolf von Alt †.

Der Kunstfreund. — Nr. 6. — Das »Barmherzigkeitsbild« Lukas Cranachs d. Ä. im Freiburger Münster. — Kunsttätigkeit im Bezirke Meran in den letzten zwei Jahren. — Die Kompositionsmotive der Cenacolo-Darstellungen bei den großen Meistern der Renaissance. — Über Brixener Maler. — Der Altar.

Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. — Jahrg. 1904, Heft IV. — Der Monatsreiter, Fechter und Fahnenschwinger Sebastian Heußler zu Nürnberg. Von Hans Bösch. — Die Bauernstuben des Germanischen Museums. Von Dr. Otto Lauffer. — Literarische Notizen. — — Jahrg. 1905, Heft I. — Jörg Breus Holzschnitte im Konstanzer Brevier von 1516. Von Alfred Hagelstange. — Die Holzmöbel des Germanischen Museums. Von Dr. Hans Stegmann. VIII. — Die Originalzeichnung zum Holzschnitt Hans Sebald Beham B 149. Von Dr. Fritz Traugott Schulz. Literarische Besprechungen (Heimatkunst, von Dr. ing. Vetterlein).

Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen. — — 26. Band, II. Heft. — Studien und Forschungen: Zur Erinnerung an Ernst Ewald. — Zur Erinnerung an Adolf Bastian. — Islamische Tongefäße aus Mesopotamien. — Einige florentinische Maler aus der Zeit des Überganges vom Duecento ins Trecento. — Aus der Werkstätte des Hubert van Eyck. — Peter Flettners Herkommen und Jugendarbeit. — Vier lithographische Einzelblätter von Goya. — — Beiheft zum 26. Band. — Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei.

Redaktionsschluß: 12. August.

